александр глезер



русские художники на западе

александр глезер — русские художники на западе

александр глезер

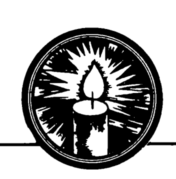
русские художники на западе

эссе и статьи

ALEXANDER GLEZER

RUSSIAN ARTISTS IN THE WEST

ESSAYS AND ARTICLES



издательство
«третья волна»
париж – нью-йорк

Редактор Джемма Квачевская
Художник Виталий Длуги

PUBLISHER: Third Wave Publishing House,
a project of
the Committee for the Absorption of Soviet Emigrees
C.A.S.E.
80 Grand Street, Jersey City, NJ 07302
Arthur Abba Goldberg, Chairman

Library of Congress Catalog No. 86 50 193

ОТ АВТОРА

За последнее десятилетие СССР покинуло около ста живописцев, графиков и скульпторов. Среди них немало и бывших членов Союза художников, которые эмигрировали по причинам личного семейного порядка, и тех мастеров, которых западные журналисты нарекли нонконформистами, то есть представители неофициального русского искусства. Главным образом о последних, об их творчестве на Западе эта книга. Правда, в нее попало несколько живописцев, в движении художников-нонконформистов участия не принимавших. Но все это люди, которые сочувствовали этому движению, писавшие дома для себя работы явно не соцреалистического характера, люди, которые, оказавшись на Западе, не принялись открещиваться от русской культуры, а начали принимать активное участие в выставках неофициального русского искусства в Европе и США.

К сожалению, по непонятным причинам отказались от участия в этой книге ряд мастеров, относящихся к третьему поколению художников-нонконформистов (А, Косолапов, В, Кульбак и И. Шелковский). Но в книгу вошло около сорока живописцев, скульпторов и графиков, представляющих все три поколения художников-нонконформистов и самые разнообразные тенденции, существующие в неофициальном русском искусстве. Мне представилось целесообразным поместить в приложении к этой книге статьи западных искусствоведов и эссеистов о русских художниках-эмигрантах, и включить в книгу две моих статьи: о западных коллекционерах неофициального русского искусства и о сравнительных его качествах.

Книга эта писалась три года (1982-1985), и, по мере работы над ней, я пришел к выводу, что неверно было бы размещать художников просто в алфавитном порядке. Я решил разбить всех участников книги на три группы, три поколения художников-нонконформистов, а уже внутри каждой группы расположить их по алфавиту. Конечно, это деление на поколения довольно условно, и порой может возникнуть спор, кого из художников к какой группе отнести. В основу деления мной положен следующий принцип: первое поколение – мастера, сформировавшиеся в период с 1957 по 1964 год, второе – середина и конец шестидесятых, третье – семидесятые.

Александр Глезер

современное мировое искусство и русская неофициальная живопись

С тех пор как в 1975 году я оказался на Западе, меня не переставал удивлять один феномен. Выставки неофициального русского искусства в Англии, Японии, Италии, Франции, Германии посещали тысячи зрителей, то есть эти выставки пользовались успехом. В этих странах появились коллекционеры этого искусства, то есть нельзя объяснить успех подобных экспозиций лишь политическим интересом: вот, мол, посмотрим, что в СССР запрещают. Однако статьи искусствоведов, не всех, но большинства из них, были или негативными, или двусмысленными. Обычно они сводились к тому, что есть, конечно, среди неофициальных русских живописцев талантливые мастера: Свешников, Рабин, Плавинский, Немухин, Калинин, например, но все они вторичны – да это и понятно, если столько лет искусство подавляли. Кто-то похож на Сера, кто-то на Дебюффе, кто-то на Шагала. "Где авангардисты?" – восклицали критики. "Где открытия?" – вопрошали они. Мне не раз приходилось встречаться и спорить с некоторыми из них: кого-то я не сумел переубедить, кого-то убедил, что они просто не вгляделись в работы русских художников-нонконформистов, что схожесть, о которой они говорят, – результат поверхностного взгляда, что нет, в сущности, ничего общего между трагическими полотнами Свешникова, скажем, и светлыми и умиротворенными картинами Сера, что пуантилизм для Сера был основой творчества, а для Свешникова – это просто технический прием, который он употребляет время от времени.

Возникает вопрос: почему такая разность восприятия у искусствоведов и любителей живописи, причем, повторяю, не в одной какой-нибудь стране, а вообще на Западе? Неужто публика глупа, а коллекционеры, приобретая произведения Шемякина или Рабина, Целкова или Неизвестного, сплошь все заблуждаются?

Лучше всех, пожалуй объяснил происходящее английский искусствовед Джон Сперлинг. Это произошло в 1977 году, когда в Лондоне в Институте современных искусств открылась выставка "Неофициальное искусство из СССР". Кстати, эта готовившаяся почти два года экспозиция чуть не сорвалась. А случилось вот что.

Я привез в Лондон слайды картин. Когда Совет директоров Института современных искусств и критики просмотрели их, то были ошеломлены. "Я испытал шок, – сказал один из них. – Мы ожидали увидеть в работах современных русских мастеров развитие идей Кандинского, Малевича, Лисицкого и вдруг увидели фигуративное, с нашей точки зрения, традиционное искусство". – "Я не знаю, что делать, – сказал другой. – На такую выставку никто не пойдет, она провалится".

Но произошло обратное: сотни людей пришли на вернисаж, столько же на две дискуссии, которые мы проводили. Экспозиция ежедневно открывалась в 12 часов дня, но задолго до этого у входа выстраивалась очередь. Директор Института современных искусств по окончании выставки признался, что никогда за последние годы у них не было столько зрителей. И тогда же, выступая на одной из наших двух дискуссий и полемизируя со своими коллегами, Джон Сперлинг сказал: "При таком множестве незнакомых художников, вдруг требующих нашего внимания, понятна наша защитная реакция и стремление разложить их по четко определенным западным категориям. Но чего мы ожидали? Сонма русских Бэконов, Хокни, Поллаков, Кунингов и Раушенбергов, выходящих во всеоружии, как Паллада, из трещащей от боли головы Брежнева, или нового течения, которое спасло бы нас от холодной руки концептуализма или гиперреализма? Нам же предлагается нечто, что труднее воспринять, нечто более русское, чем кажется с первого взгляда".

Мне думается, что английский критик очень точно описал, что происходит с западными искусствоведами и почему они с недоумением, а порой и с раздражением воспринимают неофициальное русское искусство. Легко объяснить,и почему зрительское восприятие работ столь разнится от их. Зрители и в Москве, и в Лондоне, и в Париже не думают ни о каких "измах", не раскладывают картины по определенным полочкам. Они приходят на выставки, смотрят произведения, которые что-то говорят их сердцу и уму, и их реакция связана не с профессиональными построениями и рассуждениями, а с эмоциональным началом. Многие из них мне говорили: "На таких русских выставках мы видим то, чего не можем найти в наших галереях и салонах, – чувство, душу, духовность". Так что недаром московский искусствовед, ныне эмигрант Игорь Голомшток как-то писал, что в искусстве есть новаторы формы и новаторы духа. К последним он относил и лучших русских художников-нонконформистов. Я с ним согласен, но мне кажется, что интерес западных любителей живописи к неофициальному русскому искусству объясняется не только этим. Чтобы разъяснить свою точку зрения, я хочу

обратиться к тем процессам, которые происходят ныне в мировом изобразительном искусстве. За семь лет пребывания на Западе мне довелось побывать в галереях многих стран. Они как бы делятся на две категории. Галереи, где, как правило, демонстрируется только модернистская живопись, и галереи чисто коммерческие, где экспонируется только то, что наверняка можно продать. Поэтому я условно, не говоря о конкретных тенденциях, разделил современное западное искусство на модернистское и коммерческое. И вот что странно: я обнаружил общие черты не только между ними, но и также между ними и искусством социалистического реализма, те общие черты, которые как раз и отталкивают от них зрителей, ищущих и находящих то, чего им не хватает, в творчестве неофициальных русских живописцев.

О какой же общности соцреализма, нынешнего модернизма и коммерческого искусства я говорю? Прежде всего, о рационализме, отсутствии чувств. "Призвание художника – посылать свет в глубины человеческого сердца", – говорил Шуман. Кандинский писал, что "всякое произведение есть дитя своего времени и часто оно мать наших чувств". Мне кажется элементарным, что каждое значительное произведение литературы и искусства таит в себе и сгусток чувств, и сгусток мысли. Без того или без другого оно не полноценно. Но о каких чувствах может идти речь в социалистическом реализме? Художник здесь выполняет социальный заказ, он пишет то, что разрешено и как разрешено. Мне могут возразить, что есть же в СССР живописцы, которые воссоздают на своих полотнах не портреты партийных вождей, не передовых рабочих и колхозниц, а русский или украинский пейзаж, например, или цветы. Да, есть такие, конечно. Но ведь и они связаны определенными рамками. Они не могут написать пейзаж в том стиле, который недозволен, они вынуждены заниматься самоцензурой, насиловать себя, и о чувствах в их произведениях говорить не приходится. Может быть, это преувеличение? Нисколько. Вот конкретный пример.

В 1969 году в одной из московских библиотек я организовал выставку художника Владимира Яковлева. На ней были представлены лишь его натюрморты с цветами. На следующий день выставку закрыли, а директора библиотеки выгнали с работы. Когда я пришел за объяснениями в райком партии, мне коротко сказали: "Это пессимистические цветы".

Смешно искать искренние чувства и в западном коммерческом искусстве. Оно, как и соцреалистическое, делается по заказу – только не партийному, а заказу рынка. Безусловно, не все художники, произведения которых сегодня хорошо продаются и выставляются

в коммерческих галереях, являются более или менее талантливыми ремесленниками, стремящимися лишь к заработку. Приведу только два примера. Вот художник Сергей Голлербах, эмигрант второй волны. Он, фигуративный экспрессионист, приехал в США в 1949 году. Тогда здесь господствовало беспредметное искусство, и Голлербаху пришлось тяжело. Но он не стал приспосабливаться к рынку и в течение многих лет зарабатывал на жизнь как иллюстратор. Теперь он выставляется в одной из самых известных коммерческих галерей Нью-Йорка. Но он-то художник не коммерческий. Просто сейчас вошел в Америке в моду фигуративный экспрессионизм, и работы Голлербаха пришлись, как говорится, ко двору. А вот другой русский художник – Михаил Шемякин. Одиннадцать лет назад приехал он во Францию, и ему не пришлось менять стиль, он остался верным себе. К счастью, то, что он делал, как нельзя лучше подошло французским галереям. Поэтому, когда я говорю о коммерческом искусстве, я имею в виду тех живописцев, которые готовы в любой момент изменить манеру письма, и не по внутренней потребности, а по велению рынка. Кстати сказать, лучшие неофициальные художники, оказавшись на Западе, не изменили себе. Некоторым из них трудно, все они мастера, и каждый из них мог бы работать в любом стиле. Но именно потому, что они истинные художники, этого не произошло. И именно поэтому в их картинах сохраняется живое чувство, которое так привлекает зрителей.

И, наконец, модернизм. Опять же я не говорю о больших мастерах, чьи открытия обогатили современное искусство. Нет, я говорю о том, что в основном можно увидеть сегодня в большинстве авангардистских галерей. Открытий никаких, иногда красиво, иногда остроумно, порою забавно, – но, Боже мой, каким холодом веет от большинства картин, скульптур и объектов. Василий Кандинский написал книгу, которая называется "О духовном в искусстве". Но о какой духовности может идти речь, когда мы видим в галерее положенное на пол неровное бревно с подписью "Объект №1" или перевернутое вверх ногами дерево с обрубленными ветвями?! Так что вполне можно понять западных зрителей, которые в поисках души, человеческого тепла и даже человеческой боли и отчаяния, только бы не голый рационализм, – приходят на выставки неофициального русского искусства, подолгу простаивают у картин Владимира Овчинникова, Вячеслава Калинина, Оскара Рабина, Бориса Свешникова, а потом благодарят устроителей экспозиций и присылают в Музеи неофициального русского искусства в Монжерон и Джерси-Сити письма, которые свидетельствуют о том, что подлинное, необходимое людям искусство, будь оно беспредметное или

фигуративное, не в состоянии обойтись без чувств, без духовности, без эмоционального начала.

А на восклицания западных критиков: "Где же в неофициальном русском искусстве авангард?!" – скульптор Эрнст Неизвестный однажды ответил: "А где же сегодня авангардисты западные?"... Вопрос отнюдь не случайный и не злонамеренный, с целью, как говорится, утереть нос оппоненту, сам, мол, дурак. Авангард – это всегда открытие нового. Открытия же в искусстве совершаются не каждый день и даже не каждое десятилетие. Великий русский авангард 20-х годов – Кандинский, Малевич, Родченко, Лисицкий, Попова, Клюн, Татлин – родил новые формы, оказал влияние на все мировое изобразительное искусство, влияние, которое испытывается и посейчас. Открытия Поллака в 40-е годы и Раушенберга в 60-е, новые пути, проложенные ими и их последователями, вновь обогатили искусство. Но бывают такие периоды, порой и весьма длительные, когда нет открытий, когда синтезируются открытия, сделанные в прошлом, и в это время требовать от художников во что бы то ни стало нового, авангардного в области формы и бесполезно, и нелепо. Да и потом, разве художественное произведение можно оценивать только по степени авангардности? Не является ли, к примеру, не менее, а даже более важным для оценки художника своеобразие его видения мира, его индивидуальность. И как раз индивидуальность, точнее, отсутствие или почти полное отсутствие ее, является второй общей чертой соцреализма, сегодняшнего модернизма и коммерческого искусства. В Нью-Йорке, в нижнем Манхэттене, есть целый район, где находятся только галереи авангардистского плана. Часто, заглядывая туда, я тщетно, чуть ли не в течение целого года старался выделить и запомнить какие-то работы, какие-то имена. Потом некоторые из уже встретившихся мне здесь картин и объектов я встречал и на других выставках, узнавая их только по названиям и фамилиям авторов. Никогда не было у меня такого ощущения: мол, этого художника я уже видел. А ведь работы таких мастеров модернистского искусства, как Мондриан, как Джаспер Джонс, и других истинных авангардистов узнаются с первого взгляда. Этих художников друг с другом не спутаешь. Да, все они авангардисты, пролагатели новых путей, но все они и яркие индивидуальности, подобных которым сегодня в авангардистских галереях почти не найдешь. Как не отыщешь их в коммерческом искусстве, где вчерашний абстракционист, следуя потребностям рынка, превращается в фигуративного художника, чтобы назавтра, если это диктуется галереей, стать мастером-ремесленником любого нового стиля.

И, конечно, не приходится говорить об индивидуальности в

искусстве социалистического реализма. Здесь запреты и цензура нивелируют всякий талант, а те, кто не поддается этому процессу, в официальные экспозиции просто не включаются. Эрнст Неизвестный очень точно отметил, что на выставках в СССР можно сейчас увидеть работы самых разных направлений, но ни в коем случае не увидишь индивидуальности. Она удаляется с обширных полей соцреализма, как сорная трава. Впрочем, это и понятно. Индивидуальность всегда независима. А независимость, как известно, в СССР отнюдь не поощряется.

Чтобы пояснить свою мысль о значении индивидуальности в изобразительном искусстве, я приведу несколько примеров из других областей. Стоит вам, скажем, прочесть несколько строк Достоевского, Хемингуэя или Солженицына, как вы узнаете каждого из них. Если вы любитель музыки, то стоит вам услышать Баха, Шопена или Шостаковича, как вы немедленно различите их. А если вы любите современных русских бардов, то никогда не спутаете Высоцкого с Галичем, а едва вы услышите "последний троллейбус по улице мчит, верша по бульварам круженье", как без всяких сомнений, даже не зная, предположим, этой песни, скажете – это Булат Окуджава.

То же самое и в живописи. Кстати, можно любить или не любить, принимать или не принимать творчества неофициальных русских живописцев, но лучшим из них в индивидуальности не откажешь. И достаточно только назвать имена: Михаил Шемякин, Олег Целков, Эрнст Неизвестный, Владимир Янкилевский, Оскар Рабин, Олег Кабаков, Лидия Мастеркова, Владимир Вейсберг, Дмитрий Краснопевцев, Владимир Немухин, Вячеслав Калинин, Юрий Купер, Владимир Григорович...

В 1969 году московский художник Анатолий Зверев написал портрет моей жены. Работу забрал я, едва он ее закончил. Краска еще не высохла, а дома кто-то задел холст и краску смазал. Несколько художников пытались восстановить картину, но тщетно. А Зверев пришел, провел, казалось бы, небрежно по холсту пальцем, и все встало на свое место. Портрет ожил и выглядел так, словно его и не повреждали. Чем это объяснить? Ничем иным, как мастерством Зверева, одного из наиболее талантливых художников-нонконформистов.

"Словарь русского языка" Ожегова дает такое определение слову "мастерство" – высокое искусство в какой-либо области. На мой взгляд, мастерство включает в себя и данный Богом дар, и умение, школу. Применяя понятие "критерий мастерства" к соцреализму, коммерческому искусству и сегодняшнему модернизму, невольно попадаешь в тупик. Как его, это понятие, определить?

Тут мне могут сразу же возразить: каким бы, мол, ни был, скажем, художник-академик Налбалдян, мастерства у него не отнимешь. Как, например, он пишет портреты – и абсолютное сходство, и каждая деталь выписана, каждую пуговицу на пиджаке или на военном кителе, кажется, потрогать можно. Все верно. Но это мастерство не художника, а ремесленника. Любой живописец, окончивший Академию художеств или даже художественную школу, способен добиться того же самого. Посади десять таких ремесленников за мольберты и предложи им написать человека, яблоко, дерево или пуговицу, и они напишут одно и то же, трудно будет отличить их работы друг от друга. А вот яблоки Сезанна ни с какими другими не спутаешь. Так же, как портреты Модильяни. И, кстати, о внешнем сходстве. На улицах Парижа и Тбилиси нередко можно встретить художников, которые предлагают вам нарисовать ваш портрет. И рисуют две-три минуты и добиваются абсолютного внешнего сходства. Но разве это мастера? Нет, умелые ремесленники. А вот Пабло Пикассо написал однажды портрет критика Гертруды Стайн. Он сделал один вариант, второй, третий... Кто-то из его друзей зашел к нему и заметил, что, дескать, первый и второй варианты близки к оригиналу, а на третьем не женщина, а свинья в кубе. "А разве она не свинья в кубе?" – ответил Пикассо. Художник старался передать в своем портрете не внешнее сходство, это может сделать и фотограф, а сущность человека, которого он написал.

И в искусстве социалистического реализма, являющегося социальным заказом, в искусстве, из которого изгоняется любая яркая индивидуальность, в искусстве, которое лишено искренности чувств и духовности, теряется критерий мастерства, и вместо мастеров, за редким исключением, портреты и пейзажи, жанровые картины и батальные сцены пишут более или менее способные ремесленники. Все они окончили художественные училища, школы, академии, все они умеют рисовать, писать, но цензура так всех нивелирует, что даже от природы одаренный художник, всю жизнь идя на компромиссы, теряет не только индивидуальность, но и мастерство. Загляните на многочисленные юбилейные или тематические выставки – какое однообразие, какая схожесть живописцев друг с другом! Да это и понятно. Если главное – тема, то к чему что-то искать, зачем находить новые возможности для того, чтобы выразить себя, к чему думать о мастерстве? Пиши на заданную тему, и тебя выставят, и картины твои приобретет Министерство культуры или, на худой конец, Художественный фонд.

В западном коммерческом искусстве происходит то же самое. Рынок диктует, а художники, которые подчиняются ему, художни-

ки, для которых основное – заработок,мечутся из стороны в сторону, меняют стили, теряют индивидуальность, если она была, теряют подлинное мастерство и превращаются в умелых, здесь только в умелых, иначе не продашь, ремесленников. Кстати говоря, в этот соблазн впали и некоторые оказавшиеся на Западе русские художники-нонконформисты. Но лучшие из них остались верны себе и сохранили и свой стиль, и свое мастерство.

Прежде чем говорить о мастерстве в сегодняшнем модернизме, хочу подчеркнуть, что модернизму я вовсе не враг, именно с современного искусства и началась моя любовь к живописи вообще. Но одно дело настоящие модернисты, авангардисты – пролагатели новых путей в искусстве, такие, как Малевич, Кандинский, Шагал, Вазарелли, Генри Мур, Поллак, Раушенберг, например, а другое – бесконечное число их подражателей, которые выставляются сегодня в галереях авангардистского плана. Эти "авангардисты" никаких открытий не делают, а стремятся лишь поразить чем-нибудь зрителя: то ли техническим приемом, то ли необычным сочетанием красок, а иногда и просто вещами, не имеющими отношения к искусству, желанием любой ценой обратить на себя внимание. Хотя бы с помощью скандала. И где уж тут думать о мастерстве?!

Как-то на выставку в Музей современного русского искусства в изгнании в Джерси-Сити принесли свою работу художники-концептуалисты Виталий Комар и Александр Меламид: на красном полотне было написано всего два слова: "Вам хорошо!". Комар и Меламид уже много лет работают вместе. Вместе еще в Москве они создали новое течение соц-арт, по аналогии с поп-артом. Как вы понимаете, искусство Комара и Меламида полно иронии и остроумия, а в выдумке им не откажешь. Но как конкретно оценить эту работу? Вот другой художник-концептуалист Александр Косолапов принес на выставку еще одно красное полотно. На нем было написано: "Сашок! Ты будешь пить чай?" Ну, хорошо, всех этих трех художников я знаю, а если, скажем, пришел с улицы вовсе незнакомый никому человек и принес красное полотно с какой-нибудь иронической надписью? Как определить – художник или нет? Как применить к таким работам понятие "критерий мастерства"? В чем оно, мастерство, проявляется: в остроумии ли написанного, в том ли, ровно или неровно, красиво или некрасиво написано? По-моему, ответить на этот вопрос невозможно, и с грустью прохожу я по авангардистским галереям Нью-Йорка, потому что ни отдельные технические находки, ни остроумие, ни эпатаж публики не заменяют чувств, индивидуальности и подлинного мастерства, которыми так богато

настоящее авангардное искусство двадцатого века. И хотя, безусловно, сегодня в Париже, Нью-Йорке, Лондоне и Мюнхене есть талантливые, искренние, самобытные мастера, но не они в целом определяют состояние и уровень современного западного искусства.

***

Есть в современном искусстве такое понятие, как искусство действия, включающее в себя хеппенинги и перформансы. Внешне эти акции схожи, но путать их друг с другом не следует. И в том, и в другом художники выходят на люди и творят некое действо. Это действо фотографируется. Для будущего эти фотографии остаются единственными свидетелями свершившегося. Но в то время как хэппенинги всегда направлены на то, чтобы изменить обычный стиль поведения зрителя и вовлечь его в происходящее, сделать соучастником события, перформансы на это принципиально не претендуют. Тут главное не зрителя вовлечь, а создать нечто зрелищное.

В мае 1982 года в Нью-Йорке группа русских эмигрантов – художники, инженеры, математики – провели перформанс под названием ''Двадцать седьмой съезд КПСС''. В действе этом не было ни пародии, ни гротеска, все происходило на всамделишном уровне, только на английском языке. Съезд как съезд. Доклады. Дискуссии. Выборы. И нужно сказать, что зрелищность действа от этого лишь выиграла, а действо произвело на зрителей сильное впечатление. Кстати, и американская пресса откликнулась, причем, положительно, на это событие. С одним из участником перформанса ''Двадцать седьмой съезд КПСС'' доктором математических наук и художником Виктором Тупицыным мы разговорились, и я ему сказал, что все это, конечно, забавно, но, на мой взгляд, к изобразительному искусству не имеет отношения, что это нечто совсем иное и должно оцениваться по каким-то особым критериям. А дальше речь у нас зашла об основных направлениях в современном мировом изобразительном искусстве, то есть, социалистическом реализме, нынешнем модернизме и коммерческом искусстве. Я высказал ему свою точку зрения на общие черты этих трех направлений – такие, как отсутствие эмоционального начала и духовности, отсутствие индивидуальности и отсутствие подлинного мастерства. Он против этого не возражал, но заявил, что я оперирую устаревшими ценностями. ''Какие же новые?'' – поинтересовался я. Этого Тупицын объяснить не мог, но утверждал, что нынешние модернисты пытаются воздействовать на зрителя по-другому: чем-то неожиданным, экстравагантным, ошеломляющим. ''Например, – говорил он, – выставляя портреты Сталина, Гитлера или Мао, художники думают не об индивиду-

альности, они хотят эпатировать публику, а, кроме того, почему нельзя рассматривать Сталина или Гитлера как своего рода художников, которые писали не на холстах, а в жизни, которые осуществляли свои хэппенинги и перформансы в мировых масштабах?" — "Но почему тогда не взять Наполеона или Атиллу?" — спросил я. "Ну, это было давно, этим никого не удивишь и ни раздражения, ни протеста не вызовешь". — "Но тогда, — возразил я, — речь идет не об искусстве, а о политике, не об искусстве, а о желании вызвать скандал и обратить на себя таким образом внимание". — "А почему бы и нет?" — откликнулся он. И наша дискуссия зашла в тупик. Мы говорили о разном и на разных языках.

А я вспомнил, как в 1970 году два московских моих приятеля уговаривали меня послать в газету покаянное письмо. "Ну, что от тебя убудет? — повторяли они. — Иначе все потеряешь". Когда же я сказал, что совесть и честь не позволяют мне сделать этого, то один из них, поэт Александр Богучаров, даже замахал руками: "Чудак ты, кто же теперь о таких устаревших понятиях думает!".

Но я полагаю, что как в жизни честь и совесть являются вечными ценностями, так и в искусстве вечными ценностями являются индивидуальность, мастерство, присутствие в картинах и скульптурах эмоционального начала, духовности. А желание эпатировать публику, вызвать скандал не имеет отношения к искусству вообще, и к тому же это старо, как мир. Семьдесят лет тому назад в России этим занимались, например, футуристы, но, конечно, уж если нет индивидуальности, если нечего сказать, нечего выразить, если ничем иным, как скандалом, зрителя не привлечешь, то сойдет и эпатаж. Но вот почему-то лучшие неофициальные русские живописцы: и те, кто оказались в последние годы на Западе, и те, кто остаются в СССР, — к этим далеким от настоящего искусства методам привлечения публики не прибегают. А именно такие вечные ценности, как сочетание в их полотнах высокого мастерства, яркой индивидуальности, глубины и искренности чувств, будь то любовь или отчаяние, и притягивают уже в течение добрых десяти лет тысячи и тысячи зрителей на экспозиции русских художников-нонконформистов. Это не преувеличение. Напомню некоторые цифры. Венецианское Биеннале неофициального русского искусства в 1977 году посетило сто шестьдесят тысяч любителей живописи. Директор Биеннале Карло Рипо ди Меана сказал мне, что уже много лет такого наплыва зрителей он не видел. В 1978 году на подобной же выставке в Японии в городском музее Токио только за одну неделю побывало 18 тысяч зрителей. В том же году выставку художников-нонконформистов в Музее изящных искусств французского города Шартра по-

смотрело более 8 тысяч человек. И так бывало повсюду: в Париже и Лондоне, Западном Берлине и Вене, Турине и Фрайбурге... И, повторяю, привлекали любителей живописи не возможность увидеть какие-то откровения в области формы, не новые технические приемы, не ухищрения, направленные на эпатаж, а искусство в самом прямом и полном смысле этого слова. Картины, акварели и рисунки, в которых они, зрители, находили и живые человеческие переживания, и неповторимую индивидуальность, и высокое мастерство. И чем дальше шло время, тем больше появлялось западных критиков, которые, отбрасывая прочь привычные для себя стандарты, старались непредубежденно разобраться в творчестве неофициальных русских художников. В Англии таким стал Джон Сперлинг, во Франции – Ален Боске, в США – Джон Болт и Алисон Хилтон. И во всех этих странах, а также в Италии, в Японии, в Бразилии и Бельгии появились коллекционеры свободного русского искусства.

Когда шесть лет назад в Монжероне под Парижем открывался музей неофициального русского искусства, скептики говорили, что, дескать, первое время французы туда поездят, а потом кто же будет таскаться в такую даль, за семнадцать километров от Парижа. Но, хотя у музея нет средств для рекламы, он постоянно посещается, и не только французами, но и немцами, англичанами, бельгийцами... И на каждую выставку, которая проходит в нем, откликается французская пресса, а порой и немецкая, и голландская. То же самое происходит и в США, где двухлетняя деятельность Музея современного русского искусства в изгнании в Джерси-Сити под Нью-Йорком неизменно освещается и американской прессой, и телевидением.

Два года назад один из французских журналов по искусству опубликовал статью под названием "Русский фронт наступает". Она была посвящена трем одновременно проходящим в Париже выставкам русского неофициального искусства. Год назад одна из нью-йоркских газет дала статье, связанной с экспозициями русских художников-нонконформистов, броский заголовок "Русские пришли". В этом году в Париже открылись две русские галереи, в прошлом году в Нью-Йорке в нижнем Манхэттене начал работать "Современный центр русского искусства". Все это означает только одно – интерес к свободному русскому искусству и в Европе, и в США со временем не убывает, а растет.

И мне думается, что этот процесс будет продолжаться, так как людям свойственно искать в искусстве созвучные им эмоции и мысли, самобытность и человеческое тепло, то самое, которое, по выражению композитора Шумана, должно нести свет в человеческие

сердца: то есть то, что как раз и содержит в себе неофициальное русское искусство.

1983 г., Париж

P.S. За два года, прошедших со времени написания этой статьи, успех русских художников на Западе стал еще более заметен. В Париже и Лондоне открылись новые русские галереи. С суперпрестижной парижской галереей Клод Бернар стали работать Юрий Купер и Борис Заборов, с престижной парижской галереей Брашо – Михаил Бурджелян. Выставки Эрнста Неизвестного, Михаила Шемякина Оскара Рабина, Виталия Комара и Александра Меламида и других художников-эмигрантов с успехом проходили в западных галереях Европы и США. Вышедшая недавно монография о творчестве Эрнста Неизвестного, статьи западных искусствоведов о творчестве русских художников, появление у коллекционеров их новых работ свидетельствует о том, что "русский фронт" продолжает наступать и наступать успешно.

1985 г.

русские художники в западных коллекциях

Исход русских художников-нонконформистов из Советского Союза начался десять лет тому назад. Конечно, отдельные живописцы выезжали из СССР и раньше, в 1971-72 годах, но большинство художников и скульпторов оказалось на Западе после 1974 года: "Бульдозерное побоище" 15 сентября 1974 года в Москве и организованный там через год Горком художников, который оказался под прямым контролем КГБ и в который заставили вступить нонконформистов, вынудили мастеров, дорожащих своей творческой независимостью, покинуть родину.

За эти десять лет на Западе, во Франции и США, открылись два музея неофициального русского искусства, в трех центрах мирового изобразительного искусства – в Нью-Йорке, Париже и Лондоне – функционируют ныне три галереи русского современного искусства, связанные с творчеством именно художников-нонконформистов, в различных западных музеях, галереях и залах Парижа, Нью-Йорка, Вашингтона, Лондона, Токио, Шартра, Турина, Западно-

го Берлина, Дюссельдорфа, Бохума, Лозанны, Женевы, Осло, Вены... состоялось множество групповых и персональных выставок свободных русских художников. Об их творчестве писали серьезные журналы и газеты США, Западной Германии, Англии, Японии, Бразилии, Франции и других стран.

И все-таки до сих пор скептики и злопыхатели неизменно повторяют: это только политический интерес. Что бы им ни говорили, на какие выставки ни ссылались бы, на какие статьи ни показывали, с постоянством, достойным лучшего применения, они твердят: "Политический интерес, не более того".

А находятся среди них (в среде нашей эмиграции) и такие, которые пишут в Москву и Ленинград: "Никто современным русским искусством на Западе не интересуется, никому оно не нужно, никто картин русских художников-эмигрантов не покупает". Ну, с теми, кто подобные провокационные письма посылает, спорить не стоит. Это – их работа. Недаром же такие письма зачитываются на собраниях художников в Москве и особенно непокорным грозят: "Выгоним на Запад, и очутитесь там под забором".

Есть, однако, другая категория людей. Они действительно не могут поверить, что на Западе интерес к русскому неофициальному искусству уже давно вышел за чисто политические рамки. Такие люди спорят о выставках, о статьях, но приходят в замешательство, когда им говорят: "Но вы же понимаете, что из-за политического интереса никто на Западе картин приобретать не будет!" Да, это они понимают. И посему, когда им приводишь конкретные примеры – вот, скажем, на выставке в Осло было приобретено 18 картин Оскара Рабина из двадцати выставленных, в Нью-Йорке в галерее Фельдмана чуть ли не полностью была раскуплена выставка Виталия Комара и Александра Меламида, произведения Эрнста Неизвестного и Михаила Шемякина покупают и в Нью-Йорке, и в Сан-Франциско, и в Скандинавии, и в Париже, и в Токио – скептики замолкают. А между тем, нужно сказать, что работы русских художников покупают не только случайные любители живописи, но и серьезные коллекционеры. Причем, большинство из них приобретают произведения не только художников-эмигрантов, но и тех живописцев и графиков, которые и по сей день живут в Москве и Ленинграде.

В частности, в Париже за последние десять лет появилось даже несколько коллекционеров, которые собирают в основном только свободное русское искусство. Первым стал на эту стезю Жан-Жак Герон. В 1971 году он начал собирать рисунки и акварели Михаила Шемякина. Сейчас их у него в коллекции уже около сотни. Есть у него и шемякинские полотна. В середине семидесятых годов Жан-Жак

Герон приобрел акварели Александра Зеленина и Олега Лягачева, затем огромную картину Олега Целкова и рисунки Эрнста Неизвестного. В этом году он купил два больших рисунка Оскара Рабина. Есть у него в коллекции работы москвичей – рисунки Ильи Кабакова и офорты Владимира Янкилевского. Жан-Жак Герон регулярно посещает парижскую "Галерею Мари-Терез", и недавно он сказал мне, что намерен расширить свое русское собрание.

В середине семидесятых годов активными коллекционерами русского искусства стали Жаклин и Патрик Лесьеры. На стенах их квартиры висят картины Оскара и Александра Рабиных, Юрия Жарких, Владимира Григоровича, акварели и литографии Михаила Шемякина, Эдуарда Зеленина, работы Владимира Немухина, Владимира Янкилевского, Валентина Кропивницкой, Валентины Шапиро, Антона Соломухи и Вячеслава Калинина.

Большую коллекцию русского искусства за последние десять лет собрал парижский бизнесмен Мишель Брошетейн. В его собрании свыше ста пятидесяти работ: полотна Владимира Вейсберга, Бориса Свешникова, Владимира Немухина, Олега Целкова, Михаила Рогинского, Эдуарда Зеленина, Валентины Шапиро, акварели Михаила Шемякина, Владимира Григоровича, рисунки Ильи Кабакова и Эрнста Неизвестного, офорты Владимира Янкилевского, скульптуры Александра Нея (Нежданова), произведения многих других живописцев и графиков.

Искусствовед и хозяйка русской галереи в Париже Мари-Терез де Форас начала собирать произведения русских художников всего лишь полтора года назад, но уже в ее коллекции – несколько холстов и рисунков Оскара Рабина и Валентины Шапиро, картины Михаила Рогинского и Виталия Длуги, рисунки Валентины Кропивницкой и Владимира Титова, акварель Владимира Григоровича, графика Владимира Немухина, литографии Юрия Купера и Михаила Шемякина.

Кроме этих энтузиастов русского искусства, в Париже немало коллекционеров, собирающих картины русских мастеров наряду с произведениями французских и других художников. Таковы, например, доктора Дона и Метц, преподаватель Николь Бюше, работник министерства культуры Паскаль Амон и другие. Таких коллекционеров много и в США. Они приобрели за последние годы сотни работ Эрнста Неизвестного, Михаила Шемякина, Льва Межберга, Виталия Комара и Александра Меламида, Леонида Лермана, Виталия Длуги...

А есть и такие собрания в США, основу которых вообще составляют русские полотна. Я не говорю о громадной коллекции про-

фессора Нортона Доджа, ибо он, как и парижанка Клод Дей, собирает русские картины давно, многие из них купил еще в СССР, до начала массового исхода художников из страны Советов. Но вот, к примеру, нью-йоркский меценат Эрик Спектор заинтересовался свободным русским искусством всего лишь шесть лет тому назад. На протяжении трех лет он был, если так можно выразиться, личным коллекционером Владимира Григоровича и собрал около ста его картин и акварелей. А совсем недавно Эрик Спектор приобрел две картины Оскара Рабина и восемь рисунков Валентины Кропивницкой.

И парижские коллекционеры, о которых я рассказал, и коллекция Эрика Спектора, и многие другие собрания в Европе и США свидетельствуют о том, что к творчеству свободных русских художников на Западе существует постоянный и серьезный интерес.

1985 г.

1



валентина кропивницкая

С 1978 года живет в Париже.

Персональные выставки:
1978: Англия, Лондон, Parkway Focus Gallery
1982: Норвегия, Осло, Holst Halversens Kunsthander
1983: Франция, Париж, Galerie Grazia Gerbino
1985: Франция, Париж, Galerie Marie-Therese
Норвегия, Осло, Holst Halversens Kunsthander

Выставлялась в парижских салонах, участвовала в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Вашингтона, Вены, Лондона, Парижа, Нью-Йорка, Дюссельдорфа, Венеции, Турина, Шартра, Лозанны, Тура, Западного Берлина, Токио и др.

Валентина Кропивницкая – одна из тех художников, чье творчество с самого начала связано с неофициальным русским искусством. Собственно говоря, по-другому, очевидно, и быть не могло, ибо родилась она в 1924 году в семье, в которой царили искренность чувств и мыслей, преклонение перед идеалами великой русской культуры, неприятие торжествующего вокруг зла. В такой вот атмосфере и складывался ее характер. Родители Вали – художница Ольга Ананьевна Потапова и художник и поэт, будущий учитель лидера московских нонконформистов Оскара Рабина и многих других свободных русских живописцев и поэтов, Евгений Леонидович Кропивницкий, старались передать ей не только основы мастерства, но и свою стойкость духа, неистребимый оптимизм, веру в неизбежность конечной победы добра.

Первые творческие опыты Валентины Кропивницкой начались не в живописи, а в литературе. Она писала удивительные рассказы, в которых возникал особый мир, не имеющий ничего общего с окружающей ее страшной советской действительностью 30-х годов, где жестоко преследовались добрые идеалы человечности, властвовали насильственная коллективизация и полнейшая нивелировка личности.

Позже возобладавшая потребность рисовать не развеяла созданный воображением мир, но воплотила его в зримом образе. Так появились неведомые существа Валентины Кропивницкой, которых сама она называет зверями. У каждого из них тело человека и милая, грустная, не то ослиная, не то лошадиная голова. В сотнях рисунков начала разворачиваться их жизнь, простая и мудрая, среди девственной русской природы, в сказочных лесах и на берегах раздольных рек, где поднимаются в отдалении купола старинных церквей. В этом царстве красоты и бескорыстия не знают, что такое злоба и ложь, ненависть, зависть и насилие. Вот, к примеру, одна из ее работ "Звери и золото". Трое персонажей рисунков художницы склонились над куском золота. В их глазах боль и удивление: неужели из-за этого не на жизнь, а на смерть борются люди, неужели из-за этого они готовы идти на подлость, ложь и жестокость и губят свои бессмертные души? А вот другой ее рисунок "Затопленные церкви". Он навеян действительным происшествием, когда при строительстве Волжской плотины безжалостно затоплялись церкви. В 1971 году

мне довелось плыть пароходом по Волге, и я видел, как над водой одиноко и печально, словно взывая о помощи, поднимались верхушки колокольни, столь знакомой по рисунку Кропивницкой. На нем два ее обычных фантастических существа с грустью и горечью глядят на церковь, медленно погружающуюся в пучину вод.

Кстати, с этим рисунком связана забавная история. В 1967 году на второй день выставки моей коллекции в Тбилиси, один из руководителей Союза художников Грузии, в помещении которого располагалась экспозиция, попросил меня унести и спрятать этот рисунок Кропивницкой. Я спросил его: "Почему?" Он ответил шепотом: "Сам понимаешь". И, видя мое недоумение, добавил: "Не притворяйся. Все об этом только и твердят". "Честное слово, не понимаю", – возразил я. Он рассердился, придвинулся еще ближе и выпалил: "Да ведь это Кремль и кремлевские ослы!"

На самом деле политическая сатира никогда не привлекала Валентину Кропивницкую. Пафос ее творчества лежит в совершенно иной, отнюдь не социальной плоскости. Ее творчество – это проповедь добра, утверждение духовных ценностей. Джонатан Свифт привел своего Гулливера в страну гуигнгнмов, умных, благородных лошадей, презирающих племя человекоподобных. Не им ли, гуигнгнмам, сродни существа, созданные воображением художницы? Отличие, может быть, лишь в том, что они, подобно ей самой, настолько мягки и душевно беззащитны, что не могут кого бы то ни было презирать. Их главный закон – Любовь с большой буквы, их главное состояние – благоговейное созерцание храма, возведенного Творцом.

Правда, с течением времени работы художницы начинают терять безмятежный характер. В них в семидесятые годы все настойчивей – такова и реальная жизнь – звучат ноты тоски, отчаяния, безысходности. Существа Кропивницкой, прежде такие спокойные, а часто и счастливые, теперь словно исхлестаны жестокой рукой судьбы. Создавалось впечатление, что они потеряли нечто необыкновенно важное, самое ценное, что давало смысл и содержание их существованию. Их бытие сводилось ныне к воспоминанию о былом, изображая темным цветом – теперешнюю безотрадную жизнь, а бледными тенями, как бы за кадром – прошлое, парящее где-то призрачным видением, бесплотными облаками.

В начале 1978 года Валентина Кропивницкая вместе со своим мужем Оскаром Рабиным выехала по приглашению на несколько месяцев во Францию. Конечно, эта поездка получилась не вдруг. Власти вовсе не собирались делать такой подарок, как путешествие в Париж, лидеру московских нонконформистов. На протяжении многих месяцев до этого его всячески старались склонить к эмигра-



"Музыканты", бумага/цв. карандаши, 1983

ции: уговаривали, угрожали, арестовывали, но он оставался тверд и не собирался оставлять родину. Таким образом, туристическая поездка во Францию была компромиссом. Как раз в это время руководители советской культуры старались расколоть ряды нонконформистов – кого-то запугать, кого-то подкупить, но они боялись, что авторитет Рабина и его влияние расстроит их планы. Поэтому, поставив перед ним альтернативу – эмиграция или арест, но столкнувшись с его отказом эмигрировать, начальство предложило ему воспользоваться частным приглашением и отправиться в Европу на время. Рабин долго колебался, но его уверили, что в любое время он сможет вернуться назад. Помню, как встретив Кропивницкую и Рабина в Кельне, я сразу же выразил сомнение, что ему разрешат возвратиться назад, однако Оскар до последнего момента, до того, как Указом Президиума Верховного Совета в июне 1978-го года его лишили советского гражданства, был уверен, что сумеет вернуться в Россию. И для него, и для Кропивницкой решение властей оказалось неожиданностью, превратившей их в изгнанников.

Теперь вот уже больше пяти лет они живут и работают в Париже. И новая действительность, новая обстановка, в которой не бродят вокруг тебя агенты КГБ, в которой не травят тебя и твоих близких пресса, в которой не угрожают лагерем твоему мужу, то есть, нормальная для художника жизнь, конечно, не могли не отразиться и в достаточно сильной степени, на творчестве Валентины Кропивницкой. Нет, она осталась самой собой. В ее работах живут ее прежние герои -- неведомые существа, в ее рисунках мелькают знакомые по давним московским композициям приметы, хотя, конечно, появились новые, навеянные здешней, французской жизнью, однако внешний облик и внутренняя сущность произведений художницы переродились. "Волшебная русская сказка" – как определил творчество Кропивницкой английский критик Милена Калиновска -- теперь наполнена покоем и тихой радостью, из нее исчезли горечь, боль и страдание и прежде, в основном, черно-белая, она оделась в розовые, зеленоватые и голубые цвета. И этот вот переход художницы к цвету, к работе цветными карандашами и акварелью, безусловно наполнил мир Валентины Кропивницкой новым эмоциональным содержанием, придал ему теплоту. У художницы появились большие возможности для поисков выразительных средств, для экспериментов.

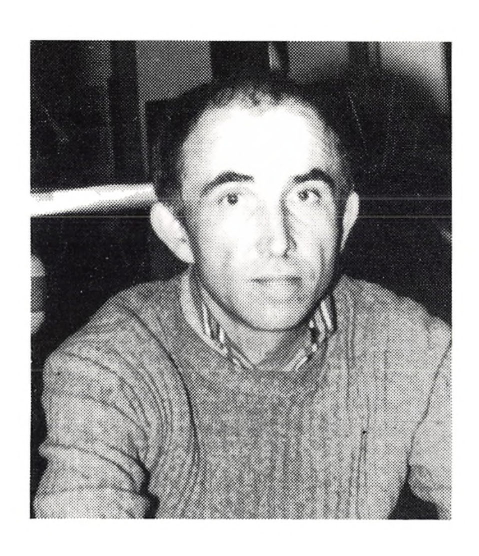
Некоторые поклонники творчества Валентины Кропивницкой, хорошо знакомые с ее работами московского периода, считают, что в тех старых ее рисунках было больше драматизма. Они, конечно, правы. Однако, разве можно было бы ожидать чего-то иного?

Прошлая, во многом драматичная жизнь ушла, и было бы странно, если парижские рисунки Кропивницкой сохранили бы драматизм и напряженность прежних, московских. Сегодня в творчестве Валентины Кропивницкой преобладает лирическое начало. И когда сейчас на ее рисунках вновь появляются, но уже в цвете, русские леса и реки, деревеньки и купола церквей, то все это овеяно дымкой воспоминаний – и в этих воспоминаниях нет ни горечи, ни драматизма, но есть память любви. И глядя на эти ее работы, я почему-то вспоминаю строки Георгия Иванова:

Я слышу слабое благоуханье
Прозрачных зарослей и цветников
И легкой музыки летит дыханье
Ко мне, таинственное, облаков.

Возможно, я вспоминаю эти строки оттого, что волшебный мир русской сказки Валентины Кропивницкой обогатился в Париже новым звучанием, вспоминаю их оттого, что нынешние ее рисунки вместе с цветом обрели какую-то легкость и пронзительную лиричность.

1982 г.



александр леонов

С 1977 года живет в Париже.

Персональные выставки:
1982: Франция, Париж, Galerie Gorky
1983: Бельгия, Брюссель, Galerie Art et voyages

Выставлялся в парижских салонах и на международной выставке в Ментоне. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Парижа, Венеции, Нью-Йорка, Бохума, Токио, Лоди, Беллинзоны и др.

Бывший ленинградец, а ныне парижанин Александр Леонов родился в семье художника. Отец его работал на Дулевском фарфоровом заводе, но гораздо больше времени, особенно в ранний период своего творчества,отдавал абстрактной живописи, а не производству. "Все стены нашей квартиры, – рассказывает Леонов, – были завешаны супрематическими гуашами и холстами. Я и сам, поощряемый отцом, с детства рисовал, и мне никогда не приходило в голову, что я могу быть еще кем-то, нежели художником". Правда, война, эвакуация несколько задержали развитие Александра Леонова как живописца, но заложенная с детства хорошая база не прошла даром. В 1949 году он приехал в Ленинград и поступил в среднюю художественную школу при Академии художеств СССР.

Незадолго до того школа эта славилась своими преподавателями, но после погромного выступления Жданова о журналах "Звезда" и "Ленинград" и появившихся вслед за ним грозных партийных постановлений наиболее талантливые профессора были из нее изгнаны. И все же что-то от прежнего, царившего здесь лицейского духа, сохранилось. Большинство учащихся было либо детьми художников, либо выходцами из традиционно культурных петербургских семей. Уцелела прекрасная библиотека, в которой при желании можно было найти книги по зарубежному искусству. Так или иначе, годы своего учения в художественной школе, атмосферу, которая его там окружала, Леонов и сейчас поминает, как говорится, добрым словом.

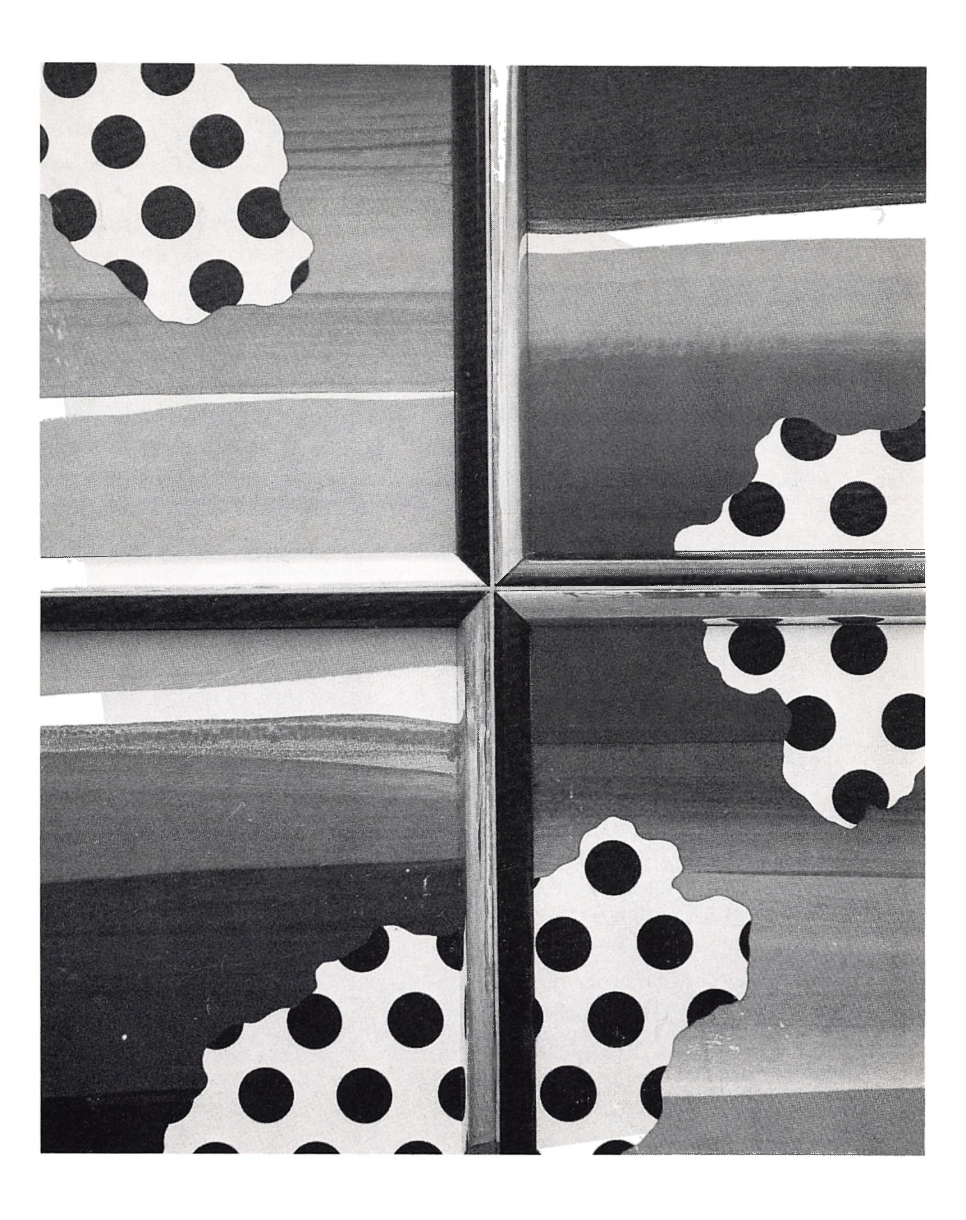
Тут нужно сказать, что в какой-то мере ему повезло. Перед последним классом его на три года забрали в армию. Возможно, с житейской и общечеловеческой точки зрения это трудно называть везением. Однако вспомните, в какую обстановку он вернулся заканчивать свое образование, что происходило к тому времени, когда Леонов закончил в 1958 году школу и поступил в Академию художеств! Он сам говорит, что уже с первого курса начал формироваться как художник, и большое влияние на его становление оказывало и то, что довелось видеть в детстве, то есть абстрактное искусство, и состоявшаяся в ленинградском Эрмитаже выставка Пикассо. Мыслимо ли было подобное в сталинскую эпоху? Какое уж там абстрактное искусство и Пикассо, когда под запретом нахо-

дились даже импрессионисты? Какое уж самостоятельное творчество, когда каждый шаг в сторону от кондового соцреализма рассматривался как тяжкое преступление? А тут наступила "оттепель", как называли то послесталинское время, хрупкая, но либерализация, пора надежд. И в эти годы развивался талант Александра Леонова стремительно. Уже на рубеже пятидесятых-шестидесятых он, пройдя через разные влияния, нашел себя. А дополнительный толчок к развитию произошел в 1961 году, когда художник однажды, быть может, это звучит слишком торжественно, но так было – как бы погрузился в состояние, при котором явственно увидел совершенно реально существующие вещи, но находящиеся не здесь, не на земле: какие-то образы, какие-то структуры. Он принялся воспроизводить увиденное. Сперва в рисунках, так как их можно было сделать быстрее. Позже – и в картинах.

Творчество Леонова с 1961 по 1975 год – аналитический абстракционизм. Ему вообще свойственен не синтетический, как, скажем, Эрнсту Неизвестному, а аналитический образ мышления. Леоновские холсты того периода динамичны, экспрессивны, написаны в напряженной и богатой цветовой гамме. После 1975 года принципиальный подход Леонова к творчеству, аналитическое мышление сохранились, но в формальном плане многое изменилось. Дело в том, что наряду с живописью он занимался и скульптурой, объектами. И как-то независимо от самого художника в картины его проникли объемные элементы. То есть, конечно, вводил их в полотна Леонов, но поначалу не сознательно, не задаваясь какой-то определенной задачей. Однако эффект присутствия объемных элементов в картинах привлек его, потому что объем и живопись, их сочетание,создавали новое живописное пространство и объем как бы выделял цвет, делал живопись более четкой. Еще до отъезда из СССР Леонов ввел в свои работы и элементы оптического искусства – оп-арта, которые служили тем же целям.

Первая его вещь с объемом, сделанная в Ленинграде, называлась "Пейзаж с самолетом". Там на цветовом фоне – черно-белые полосы, а в них словно бы куски пейзажа и обломки самолета. Картина вроде абстрактная, но все это в ней видится и ощущается. Родился этот образ у художника внезапно. Он вспоминает: "Я гулял по лесу. Был великолепный летний день. Тишина. Покой. Гармония. И вдруг с неба свалился оглушающий грохот бомбардировщика. И все. Тишина и покой раскололись. Гармония распалась. И вот появилась идея картины, эмоциональный образ".

В 1977 году Александр Леонов эмигрировал. Живет в Париже. Никаких коренных изменений в его творчестве не произошло, но, по



''Крест'', дерево/акрилик, металл, 1981

его собственным словам, оно кристаллизовалось, очистилось от всего лишнего, стало более емким. В этом, по мнению Леонова, и проявилось влияние Запада, который подталкивает каждого художника к тому, чтобы он реализовал свои возможности наиболее полно, ясно и четко, стимулирует его развитие хотя бы тем, что появляется перспектива сравнить себя с выдающимися мастерами современного искусства, сравнить не по репродукциям, а непосредственно на выставках. Кстати, когда осенью прошлого года я был в Париже, там в одной из галерей проходила персональная экспозиция Александра Леонова, на которой демонстрировалось тридцать работ. Анализируя их, нетрудно было придти к выводу, что в своих произведениях художник решает не только живописные проблемы, но и философские. "В своем творчестве, — говорит Леонов, — я стараюсь явственно обнаружить те космические реальности, которые являются главной темой в абстрактном искусстве с начала XX века по сей день. Конкретно я осуществляю это через свойственное мне аналитическое восприятие мира, которое постепенно привело меня к пониманию того, что главные антиномии как белое и черное, плюс и минус, верх и низ, небо и земля, "да" и "нет" и так далее во взаимодействии с полем цвета, требуют объемно-скульптурного решения."

Парижская выставка Александра Леонова и другие экспозиции, на которых я видел его работы последних лет, такие, как "Вешалка для да и н е т", — живописное поле с некоторым подобием вешалки и на нем, как повешенная одежда, слова-антиномии, или "плюс и минус" — опять же на интенсивном цветовом фоне плюс — белый и минус — черный, а между ними — металлическая полукруглая полоса, в которой чередуются эти два цвета, свидетельствуют, на мой взгляд, о том, что философская проблематика интересует художника все больше и больше. Собственно говоря, он этого и не скрывает. Плюс и минус, да и нет — отнюдь не случайно попавшие в его картины и объекты антиномии. Это то, что давно его волнует. И оперирует Леонов самыми простейшими понятиями-антиномиями именно в силу этого. "Мне это кажется важным, — объясняет он. — Четко сказать "да" или "нет", а не так, как часто теперь бывает, не то да, не то нет, четко сказать "плюс" или "минус", "черное" или "белое", а не вкладывать, как делают ныне многие, в ясное понятие двадцать пятый смысл, двадцать шестой и сто двадцать шестой, так что смысл вообще исчезает".

Черные и белые цвета, которые для Леонова и главные силы энергии, и столкновение двух понятий, и некий камертон, присутствуют почти во всех произведениях художника. И так же, как все

другие, казалось бы, чисто формальные живописные проблемы – плоскость, пространство, введение в картину объема и элементов оп-арта – дают ему возможность наиболее полно раскрывать рождающиеся в нем образы плана философского. Я бы сказал, что несмотря на аналитическое мышление, Леонов пытается – и часто ему это удается – привнести в свои вещи синтез, не разложить мир, в котором он живет, на части, а показать этот мир, каким он ему представляется и видится – в противоречиях и борениях.

Французский журнал по искусству "Les Cahiers de la peinture", откликаясь на парижскую персональную выставку Александра Леонова, отмечал индивидуальность его стиля, лирический характер его абстрактных вещей, интересное использование им в живописных работах дерева и металла, а также, ссылаясь уже на высказывания самого художника, эстетическую близость его картин и объектов с русской иконой. Леонов говорит об этом так: "Мне кажется, что соединяя на своих объектах живопись, металл, черный и белый цвета с объемными элементами, я продолжаю в современном звучании эстетику древнерусской иконописи, в которой наличествуют все эти ингредиенты".

Можно в этом, как и во многом другом, соглашаться или не соглашаться с ним, но ясно одно, и особенно ясно, когда видишь его работы, собранные вместе на выставке: Александр Леонов – глубокий и целеустремленный художник, творчество которого еще ждет своего исследователя.

1983 г.



лидия мастеркова

С 1977 года живет в Париже.

Персональные выставки:
1977: Франция, Париж, Galerie Dina Verny
1983: США, Нью-Йорк, Contemporary Russian Art Center of America

Принимала участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Вашингтона, Вены, Лондона, Парижа, Нью-Йорка, Дюссельдорфа, Венеции, Турина, Шартра, Лозанны, Тура, Западного Берлина, Токио и др.

Лидия Мастеркова – одна из зачинателей неофициального русского искусства и один из немногих художников-нонконформистов. которые, начав свой творческий путь с абстрактной живописи, так и оставались верны своей первой любви до конца. К предметному искусству в начале 60-х годов обратились ее друзья Лев Кропивницкий, Владимир Немухин, Анатолий Зверев и многие другие мастера, которые, казалось бы, связали свое творчество с абстракционизмом. Среди первого поколения художников-нонконформистов почти не осталось живописцев-беспредметников. Но неистовая Лида, как назвал ее еще лет двадцать тому назад то ли французский, то ли американский критик, шла своим путем. Конечно, она изменялась, но все изменения в ее работах происходили в рамках абстрактного творчества.

А начинала она в конце пятидесятых, и это вполне соответствовало характеру Мастерковой, с абстрактного экспрессионизма. Тогда художницу тянуло к открытым цветам и композициям. На огромных полотнах она сладострастно орудовала своей палитрой. Яркие пронзительные красные, синие, зеленые, желтые цвета словно боролись между собой, вступали в схватку на ее полотнах той поры. Она решала и чисто формальные задачи сочетания плоскостей, красок, ритмов, и выражала таким экспрессивным образом себя, свой внутренний мир, свой темперамент.

К середине пятидесятых годов этот бурный период чуть ли не внезапно прерывается. На самом деле внезапность была только кажущейся. Просто со временем формальные задачи как бы волнуют ее меньше, отходя на задний план; все больше привлекает ее духовное начало. Тогда рождается большой цикл картин, который, кстати, особенно нравился коллекционерам, картин-коллажей, со старинными богатыми тканями, кружевами и парчой из заброшенных храмов. Энергичные композиции одеваются в теплые тона с мягкими переходами золотого в коричневый и хрупкими плетениями серебряных нитей. Чудилось, что все это проникнуто мистикой веков.

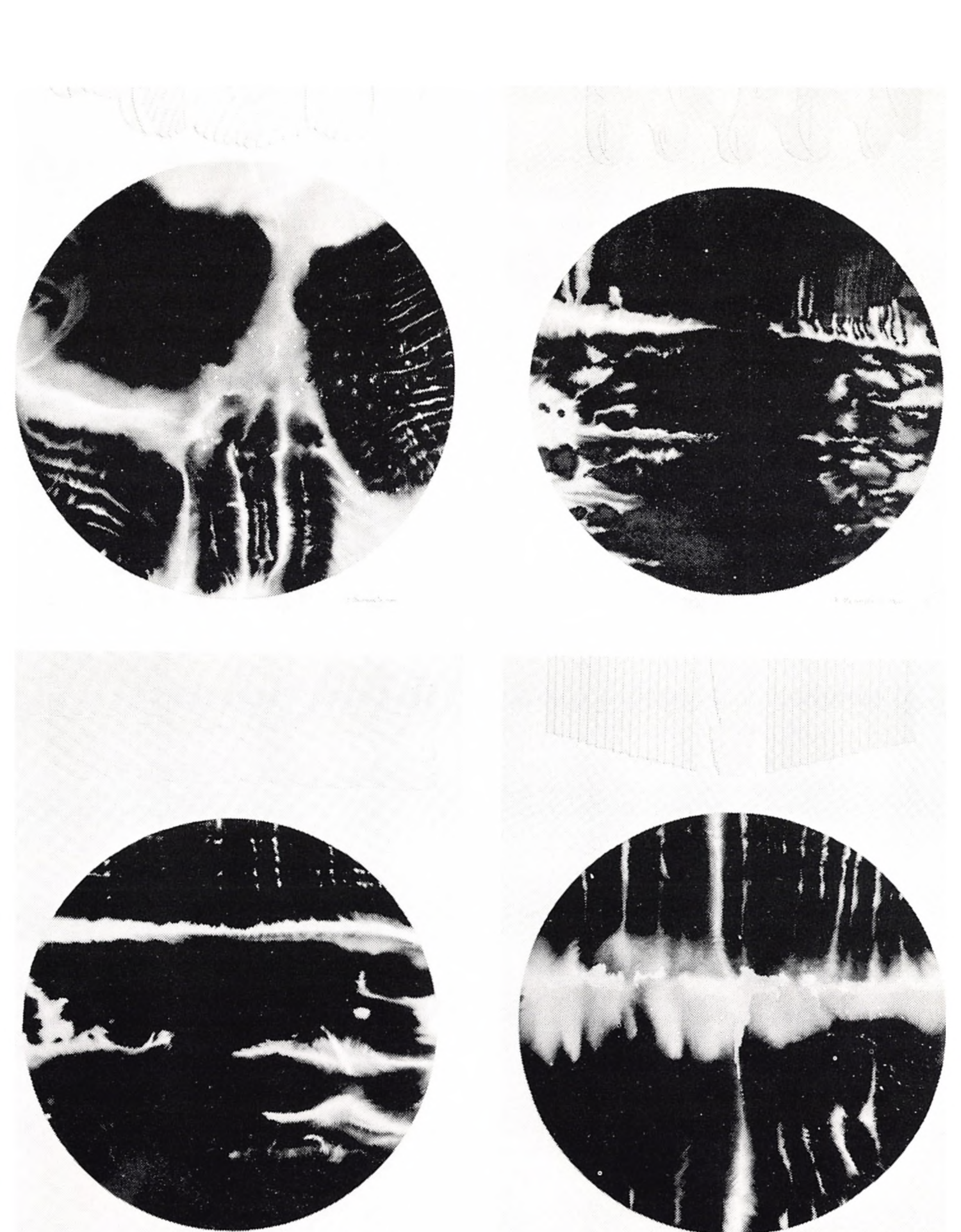
Однако осенью 1967-го года период относительной душевной удовлетворенности обрывается как под влиянием личной жизненной ситуации, так и катаклизмов, происходящих в обществе. И это сра-

зу сказывается на творчестве. Холодные белые и черные цвета с модуляцией фиолетового и синего знаменуют время, когда Мастеркова целиком замыкается в себе. Тогда же она обращается к графике. Ее рисунки тушью того периода остро экспрессивные, внутренне трагические, а внешне, я бы сказал, колючие, очень точно характеризовали состояние их автора.

И отнюдь не случайно просветление в работах Мастерковой возникло в 1974-75-м годах, то есть совпало с оживлением после двухлетнего спада движения художников-нонконформистов. Образно говоря, это был как бы выход из спячки на открытый воздух. И выход, действительно, произошел. Художники-нонконформисты вступили в открытое единоборство с властями, которые надеялись их без излишнего шума придушить, и вышли 15 сентября 1974 года с картинами на Беляевский пустырь. И не беда, что эта выставка была разгромлена бульдозерами. Бунтаря по натуре, Лидию Мастеркову это не только не испугало, а воодушевило. Так или иначе, но на мой взгляд, именно новый подъем движения художников-нонконформистов, начавшийся в феврале 1974 года, и привел к новому периоду в творчестве художницы. В ее картинах, созданных в 1974-1977 годах, стремительно пересекающиеся плоскости, коричневые, белые, зеленые, смутно напоминающие русские просторы, проносящиеся за вагонным стеклом, наталкиваются на устойчивые белые круги с цифрами – выстроенными в схему планетами. Величины бесконечно малые или бесконечно великие, средних нет. Темные формы, как говорит сама Мастеркова,воплощают чувственное восприятие, светлые -- стремление к высшей духовности, к Богу.

Известный русский художник и искусствовед Сергей Голлербах, относящийся ко второй волне российской эмиграции,писал о нынешних русских абстракционистах: "Собственно говоря, ни одного из них нельзя назвать абстракционистом в буквальном смысле этого слова. Во всех работах присутствует явный или угадывающийся фигуративный элемент, и в этом, думается, их главная и очень современная русская особенность. Пользуясь современными живописными приемами и методами, они создают свою образность, основанную как на русском опыте (который, конечно, был и еще надолго останется наиболее сильным источником их творчества), так и на впечатлениях от нового для них окружения" (НРС, 16 октября 1982 года).

В принципе, Сергей Голлербах, конечно, прав, и в определенной степени его слова относятся и к Лидии Мастерковой, хотя и не в полной мере, ибо в ее творчестве немало картин и чисто абстрактных. Однако и ей, несмотря на всю любовь ее к абстракционизму, види-



Из серии "Планеты", бумага/тушь, 1976

мо, присуще то качество, о котором пишет Голлербах, а именно: ”верность русскому принципу содержательности и значительности изображаемого”.

В декабре 1975-го года Лидия Мастеркова эмигрировала из СССР и вот уже восемь лет живет в Париже. Когда в январе 1977 года в известной парижской галерее Дины Верни состоялась персональная выставка ее графических работ, то я сразу обратил внимание, что характер графики Мастерковой совершенно изменился – форма, вроде, та же, но на смену драматичности и колючести пришли в ее работы умиротворенность, мягкость, какая-то округлость. Отзвуки прошлого в них присутствовали, но именно как отзвуки, как смутные воспоминания. То же самое можно сказать и о многих полотнах, написанных Мастерковой на Западе, хотя порой те или иные обстоятельства жизни вновь обостряли ее композиции и прорывалась в них снова экспрессия и драматизм. Большой поклонник таланта Лидии Мастерковой нью-йоркский критик Вячеслав Завалишин упрекнул ее в том, что она повторяется. Мне кажется, что это несправедливое замечание объясняется тем, что Завалишин просто не мог видеть всех последних работ Мастерковой. Нет, она в постоянном поиске, как это было и в России. Иногда этот поиск затягивается, но не больше того. Художник Александр Леонов рассказал мне, что Мастеркова, очевидно,вступила в новый творческий период: начала создавать объемные картины. И было бы странно и необъяснимо, если б дело обстояло по-другому, ибо Лидия Мастеркова – подлинный художник, подлинный творец, и как бы ни складывались обстоятельства на протяжении всей ее жизни, она всегда оставалась верной себе, искала новые пути и возможности для самовыражения и, как правило, в конце концов, находила их.

1983 г.



эрнст неизвестный

С 1976 года живет в США.

Персональные выставки:
1965: Югославия, Белград, Museum of Modern Art
Англия, Лондон, Grosvenor Gallery
1966: Австрия, Вена, Museum of Modern Art
Франция, Париж, Galerie Lambert
1969: Швеция, Копинг, Galleri Astley
1970: Франция, Париж, Musée d.Art Moderne
Швейцария, Лугано, Museo Belle Art
1972: Израиль, Тель-Авив, Museum of Modern Art
1974: Западная Германия, Бохум, Museum of City
1975: США, Нью-Йорк, Lincoln Center
1976: Голландия, Амстердам, Stedelijk Museum
Западная Германия, Констанц, Kunstverein
1977: Швейцария, Цюрих, Galerei Scheideger
Швеция, Уттерсберг, Galleri Astley
Западная Германия, Ливеркузен, Stadtisches Museum
1978: Швеция, Стокгольм, Galleri Thielska
Швеция, Умиа, Lilla Galleri
Италия, Милан, Manzoni Galleria d'Art
Италия, Кортино, Д'Ампеццо, Cento d'Art Dolamiti
1979: США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery

1981: Норвегия, Осло, Galerie Holst Halversens, Kunsthander A. S.
США, Вашингтон, Kennedy Center
1984: США, Сан-Франциско, Magna Gallery
Швеция, Стокгольм, Galleri Astley
1985: США, Сан-Франциско, Magna Gallery
США, Нью-Йорк, Cathedral Church of St. John the Divine, St. Boniface Chapel

Выставлялся на ЭКСПО в Нью-Йорке, Лос-Анжелесе и Базеле. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Нью-Йорка, Парижа, Флоренции, Гренобля, Вены, Лондона, Венеции, Вашингтона, Турина, Шартра, Токио, Тура, Дюссельдорфа и др.

Скульптор Эрнст Неизвестный, возможно, один из наиболее известных мастеров неофициального русского искусства. В европейской и американской печати о нем и его творчестве было уже несколько сот статей. В Соединенных Штатах, в Италии, во Франции и в Польше вышли посвященные ему монографии. Статьи об Эрнсте Неизвестном попали в самые знаменитые книги по современному искусству. Чем же вызван такой интерес к работе скульптора, а теперь, можно сказать, и художника, так как в Нью-Йорке, где он живет вот уже почти шесть лет, Эрнст Неизвестный начал писать и картины? Я думаю, что интерес этот объясняется не только безусловной и редкой по размаху талантливостью Эрнста Неизвестного, не только цельностью и глубиной его творчества, но и самой направленностью этого творчества, той творческой концепцией, которую Эрнст Неизвестный выдвинул давным-давно и исповедует на протяжение многих лет, практически, с начала 50-х годов.

Нет, Неизвестный отнюдь не стал диссидентом еще со школьной скамьи. В годы обучения в Институте имени Сурикова он был прилежным учеником в том смысле, что упорно трудился, овладевая технической базой, азами мастерства. С этой же целью он в то время работал в качестве помощника скульптора у многих мастеров, на-

пример, у Вучетича, Томского, Кербеля. "Только сейчас, – говорит Неизвестный, – я в полной мере оценил школу, которую получил. И в те годы, – вспоминает он, – никаких противоречий со школой у меня не было". Противоречия появились позже, и толчком для них стала философия. Дело в том, что Неизвестный учился также и на философском факультете Московского университета. Там он встретился с философскими направлениями, которые питали его внутреннее творчество и создавали неудовлетворенность существующими рамками соцреализма. Кроме того, жизненный опыт Неизвестного так же, как жизненный опыт других честных людей, прошедших войну, видевших ее ужасы, видевших человеческую кровь, гибель тысяч и тысяч людей, столкнулся с казенным, фальшиво-оптимистическим изображением действительности. Эти бывшие солдаты Отечественной войны не составляли какой-либо организованной группы, их объединяло только некое духовное родство. После пережитого и увиденного они не могли принять гладкопись советской живописи.

В начале 50-х годов в сталинское время Эрнст Неизвестный создал серию скульптур "Война – это". Работы эти не были сознательной манифестацией протеста, бунтом, попыткой формотворчества. Это была его экзистенция, связанная с жизнью и войной. Фронтовой опыт, фронтовое страдание Неизвестного просто не умещались в рамки академической школы. Война представлялась ему формой отчуждения человека, формой вторжения в человеческое тело чего-то бездушного, машинного. В серии скульптур "Война – это" отвергалось романтическое отношение к войне, столь характерное для советской литературы и искусства, но отвергалось не идеологически, а через личное страдание. Война входила в тело, которое изображал скульптор, проникала в него как элемент отчуждения. Сперва это протез, как элемент машинный, вместо ноги. После, разделенное, как у Арлекина, надвое лицо, одна половина – живая, обезображенная, другая – противогазная маска. Иначе говоря, уже тогда, в начале 50-х, в творчестве Эрнста Неизвестного появился дуализм, связанный с техникой и человеческим телом. Иногда тело превращалось в технику, иногда – техника входила в тело. Происходил такой вот странный симбиоз, основанный на экспрессивном отношении к изображению.

Конечно, в сталинские времена работы эти не только нигде не выставлялись, но и показывал их Неизвестный лишь самым близким друзьям. Да что и говорить о сталинском периоде, когда и в начале 60-х годов трагическая, экспрессивная серия "Война – это" вызывала гневные протесты блюстителей чистоты соцреализма.

В 1961 году мне удалось организовать в одном из московских молодежных клубов выставку Эрнста Неизвестного, и я хорошо помню возмущение партаппаратчиков и чиновников столичного Управления культуры этими скульптурами.

А Эрнст Неизвестный после военной темы, тоже в 50-е годы постепенно, без резкого скачка, перешел к теме "Роботы и полуроботы", в которой прежде интуитивно нащупанная идея "человек и машина", трансформировалась в более широкую, не связанную с войной или какой-либо экстраординарной ситуацией, глобальную идею "цивилизация, машина и человек".

"Потом, — говорит Эрнст Неизвестный, — меня перестали удовлетворять отдельные фигуры, и я начал рисовать, создавать целые альбомы рисунков под общим названием "Гигантомахия" или "Битва гигантов". — Тут люди, персонажи организовывались в группы, а группы — в циклы. И в эти группы и циклы входили прежние темы, найденные, скажем, в сериях "Война — это" и "Роботы и полуроботы". Но вскоре Эрнст Неизвестный почувствовал, что ни в одной из серий, ни в потрясающих рисунках и офортах к "Божественной комедии" Данте, ни в каких других работах он не может до конца выразить себя, свои ощущения и свои мысли. Его влекло к синтезу всех волнующих его тем. Так появился проект "Древа жизни", над которым Эрнст Неизвестный работает и посейчас, и думает, что работать будет всю жизнь. В этой теме решается или, если хотите, раскрывается кардинальная проблема цивилизации, технической революции и любой революции вообще и человека. Неизвестного волнуют и интересуют их взаимоотношения внутри изобразительного искусства. "Древо жизни", — говорит Неизвестный, — основной проект моей жизни. А возник он неожиданно, во сне. Дело в том, что моя конфронтация с властями началась не в 1962 году после столкновения с Хрущевым, как думают многие, а еще в 1956-ом. Тогда, — объясняет Эрнст Неизвестный, — во время Венгерской революции я был в постановлении ЦК назван главой московских ревизионистов. Мне пришлось крайне трудно. О выставках не могло быть и речи. О заказах тоже. Я уехал из Москвы и более года вкалывал рядовым рабочим на вагоностроительном заводе. По ночам работал над скульптурами. Психологически было очень тяжело. Все казалось бесперспективным. Часто я думал — сделаю все, уеду в Сибирь и там закопаю с объяснением, к чему стремился, чего добивался, так сказать, с объяснением для потомков. И вдруг этот сон. Поверь мне, я проснулся оттого, что увидел "Древо жизни". "Гигантомахия" уже в какой-то степени была "Древом жизни". Но вот форму, эту форму сердца, сконструированного из семи витков "Мебиуса" (Ме-



В нью-йоркской мастерской Эрнста Неизвестного.

биус – это самая современная метафизическая и математическая формула пространства) я увидел ночью во сне. С тех пор, вот уже более двадцати лет, я над этим работаю".

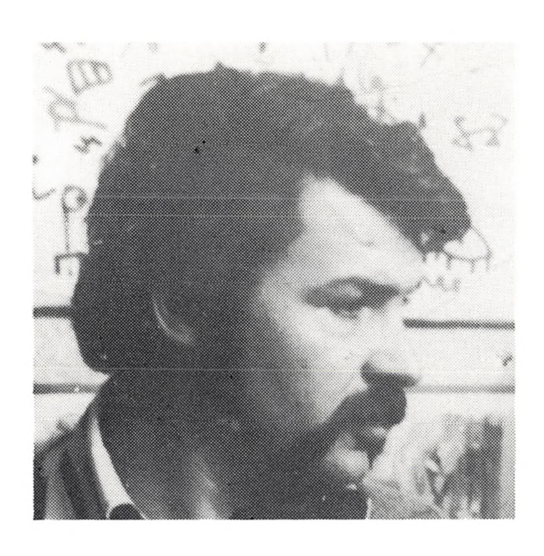
Эрнст Неизвестный рассматривает "Древо жизни" не как скульптуру, а как сооружение в виде скульптуры из семи витков Мебиуса, семи цветов спектра. "Древо жизни" – это композиция, которая по его замыслу вберет в себя самые различные тенденции и направления, существующие в искусстве. То есть в ней будет осуществлен синтез. Недаром Эрнст Неизвестный никогда не критиковал ни одного художника за направление, за творческий метод. Да и как он мог принимать либо не принимать, например, экспрессионизм, конструктивизм, гиперреализм или поп-арт, если собирался объединить их в проекте "Древо жизни", совместить в нем в единстве или противоречии. "Древо жизни" – это сооружение, структура, – говорит Неизвестный, – в которой нет ни интерьера, ни экстерьера в обычном понимании, что и определило желаемые размеры проекта – не меньше ста метров, так как эта скульптура, точнее, здание, которым не только надлежит любоваться со стороны как гармоничной замкнутой формой, нужно еще попасть и внутрь. Почему? – спрашивает он. – Потому что это принципиально новый подход к пространству, в котором интерьер и экстерьер присутствуют одновременно. К тому же внутри будут самые разнообразные произведения искусства – картины, скульптуры, барельефы – и какие-то элементы реальной техники. Таким образом, "Древо жизни", если оно будет построено, явится музеем, который вберет в себя не только локальные достижения искусства, но и элементы технического прогресса".

На Запад Эрнст Неизвестный приехал не просто большим сформировавшимся мастером, но и человеком с окончательно сложившимся мировоззрением. Здесь он продолжает работать над тем, что начал еще в России, но, конечно, Запад и, в частности, Нью-Йорк, дал ему много в техническом плане. Новые материалы, новые краски, новая жизнь – открыли перед ним новые возможности. Нью-Йорк повлиял на колористическое восприятие Эрнста Неизвестного, очистил его колорит от московской сумрачности. Изменился и технический подход к скульптуре. В СССР рафинированная отделка была ни к чему, так как ее все равно испортили бы при отливке. Сейчас, делая скульптуру, он старается довести ее поверхность до желаемой, так как при здешнем литье даже отпечаток пальца на глине останется и в бронзе. "Все это, – говорит Неизвестный, – для меня существенные изменения, но не кардинальные".

А кардинальным для Эрнста Неизвестного было и остается

стремление к синтезу, столь ярко выраженное в "Древе жизни". Синтез, полифоническое искусство – вот его путь. Не случайно Эрнсту Неизвесному близки по образу мышления Данте и Достоевский, осуществившие в своем творчестве синтез. Не случайно он, как на пример синтеза указывал в своих статьях и интервью на храмы, включающие в себя архитектуру, элементы живописи, скульптуру, музыку, мистерии. И не случайно Эрнст Неизвестный часто ссылается на книгу Василия Кандинского "О духовном в искусстве", в которой русский художник писал, что будущее искусства — в монументальном синтезе, то есть как раз в том, чем занимается Эрнст Неизвестный.

1983 г.



лев нуссберг

С 1976 по 1979 год жил в Париже, с 1979 по 1980 — в Западной Германии. С 1980 года живет в США, в Коннектикуте.

Персональные выставки:
1971: Западная Германия, Нюрнберг, Staadtmuseum
1978: Западная Германия, Бохум, Kaufhaus Kortum
Австрия, Грац, Landesmuseum
1978-1979 Западная Германия, Западный Берлин, Deutche Akademie Daad-Gallerie
1979: Западная Германия, Висбаден, Galerie K. Fesel
1980: Западная Германия, Западный Берлин, Galerie Susmann
Западная Германия, Западный Берлин, Galerie Petersen
1983: Западная Германия, Западный Берлин, Museum of Modern Art

Участвовал в выставках совместно с западными художниками. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях в Париже, Флоренции, Лондоне, Венеции, Токио, Вашингтоне, Нью-Йорке, Бохуме, Турине, Беллинзоне, Шартре,

Дюссельдорфе, Везине и др. Вместе со своей группой "Движение" выставлялся в Праге (1965), Загребе (1965), Мюнхене (1966), Кельне (1973), Осенбрюке (1977), Бохуме (1978), Граце (1978) и т. д.

Лев Нуссберг, один из наиболее известных русских неофициальных мастеров, родился в Ташкенте в 1937 году. С 1948 по 1951 год он жил и учился в Ленинграде, а затем переехал в столицу и поступил в Московскую художественную школу при Академии художеств. Энергичный, активный, ищущий молодой художник не удовлетворялся тем, что предлагали ему преподаватели. Увлечение абстрактным искусством, идеями Клее, Кандинского и Малевича привело к тому, что даже в столь либеральные времена (1958 г.) его исключили из школы "за формализм".

Свое творчество Нуссберг разделяет на три периода. Первый – абстрактный – длится с 1957 по 1961 год. Но уже к его концу Нуссберга вновь охватывает чувство неудовлетворенности, абстрактные средства самовыражения кажутся ему недостаточными. Он жаждет вырваться из плоскости холста, и весной 1961 года, впервые после двадцатых годов, им создаются кинетические объекты с трехмерным пространством. Художник пускает в ход самые разнообразные материалы: дерево, зеркала, гвозди, разные гнутые железки, пластик, фабричные отходы от штампов, наждачную бумагу... Все, что подходило, шло в дело для создания кинетических конструкций. В этих объектах его присутствовали и цвет, и свет, и музыка. В 1962 году Нуссберг совсем оторвался от плоскости холста, стал делать скульптуры, которые двигались и вращались, вкладывал в свои мобили программки, с сегодняшней точки зрения примитивные, но тогда и в тех условиях казавшиеся верхом сложности и совершенства.

Вокруг Нуссберга всегда крутилась молодежь, увлеченная его идеями. Все это были ученики Строгановки и других художественных школ. Там их обучали каким-то традиционным вещам, а с Нуссбергом они делали нечто такое, что никак не укладывалось в рамки соцреализма. Впрочем, оптимист по характеру, Нуссберг долгое время все же надеялся пробить брешь в официальном искусстве и както вписаться в него. Стихийно сложившуюся группу, состоявшую из него самого и его помощников, он в том же 1962 году оформил в

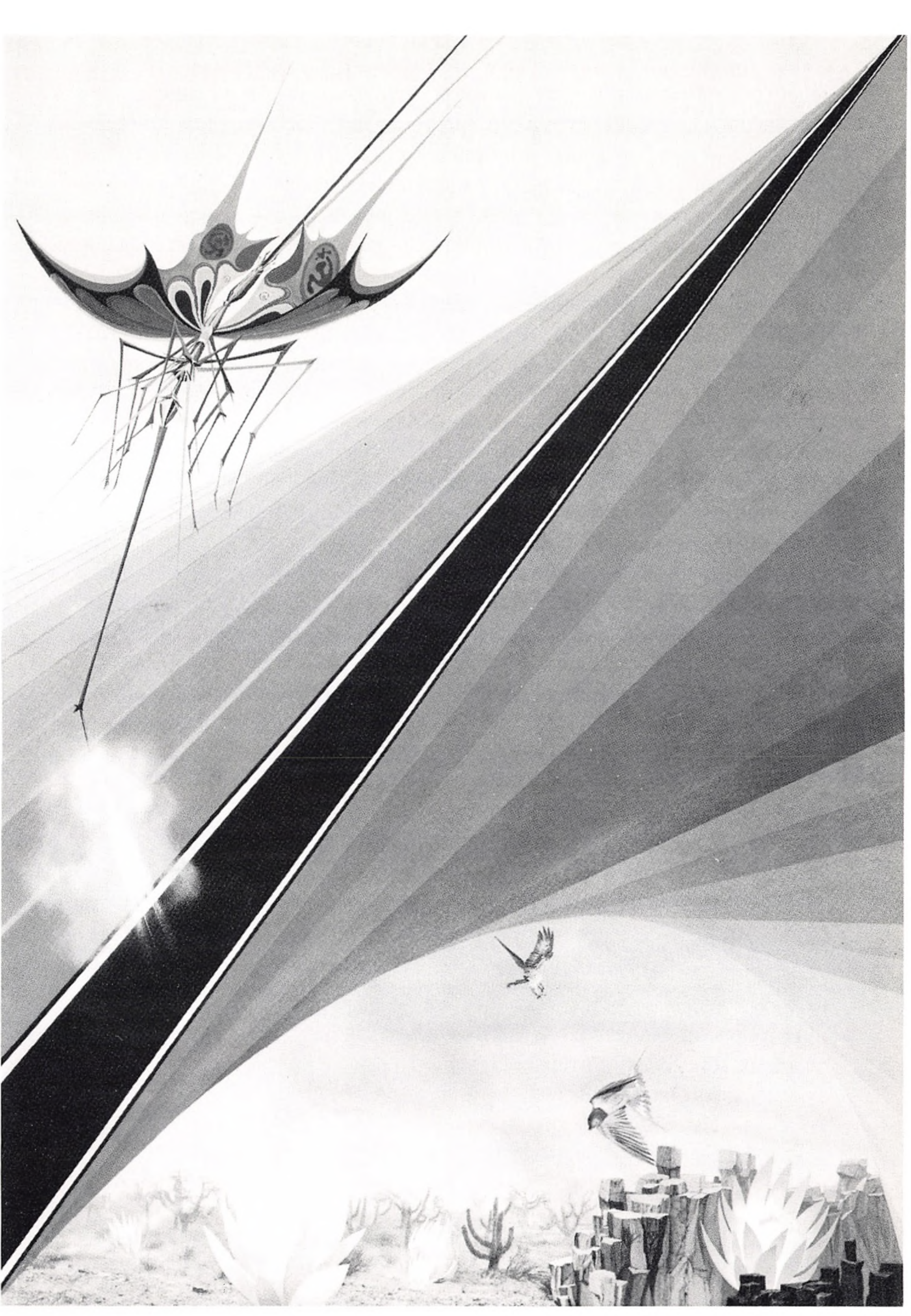
нечто устойчивое и нашел для нее подходящее название – "Движение". Нуссберг даже составил программу группы – "Манифест русских кинетов", который в середине шестидесятых годов был опубликован в Англии в журнале «Studio International».

По советским условиям Нуссбергу удалось сделать довольно многое и внутри страны. Он сумел увлечь своими идеями какую-то часть влиятельных людей: функционеров системы, технократов, архитекторов, дизайнеров. Ему удалось провести не только несколько выставок группы в разных городах, в том числе, конечно, и в Москве и Ленинграде, но и добиться того, что кинетистам поручили в 1967 году оформление Ленинграда к празднествам, посвященным 50-летию СССР. Причем, в прессе появилось около двадцати статей, поющих хвалу этому юбилейному оформлению.

Казалось бы, Нуссберг мог торжествовать. Казалось, он был близок к своей цели, догматики отступали, и его детище, кинетизм шестидесятых годов, прорвал редуты соцреализма. Но как считает сам глава группы "Движение", это была пиррова победа. Именно тогда он понял, что дальнейшего пути нет. Общаясь во время оформления Ленинграда с партийной и государственной элитой, он осознал, что все его надежды на расширения рамок соцреализма,на постоянное и официальное существование группы, на полновесное признание за кинетизмом места в советском искусстве — не что иное, как наивная юношеская утопия. Тогда-то у него и появилась мысль об отъезде, в то, доэмигрантское время, скорее о бегстве на Запад.

В конце концов он и оказался здесь, эмигрировав из СССР в июне 1977 года. Сначала обосновался в Париже, затем в Западном Берлине, а в 1980 году перебрался за океан, и вот уже пять лет живет в США.

Запад и западное искусство не оказали на него никакого влияния. Да это и понятно. Нуссберг приехал сюда сложившимся мастером, точно знающим ч т о он хочет сказать и к а к он намеревается это сделать. Интересно другое. Выяснилось уже тут, что возродивший русский кинетизм Нуссберг давным-давно потерял к кинетическому искусству интерес. Невероятно, но факт! Еще в 1962 году, когда только-только зародилась группа "Движение", ее вдохновитель Лев Нуссберг внутренне ушел к иным проблемам. Да, создав группу, он уже не мог остановиться на полпути, организовывал и выставки, и спектакли, и семинары по кинетизму, писал статьи и манифесты, но все это являлось для него лишь данью прошлому. А занимала его по-настоящему футурология. "Подсознательно, — рассказывает он, – во мне шла работа по одушевлению мертвых геометрических структур и объектов, превращению их в то, что назы-

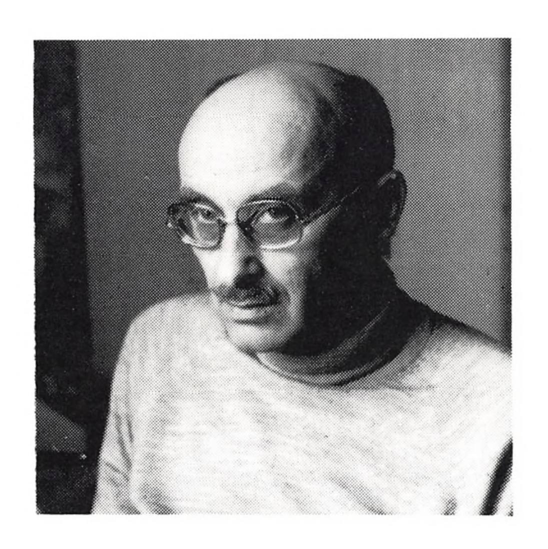


"Тревога", картон/см. техника, 1976

вается киберами, то есть симметричными структурами, которые наделены элементарной или сложной программой. И дальше я шел мысленно к созданию структур такого же типа, но качественно более сложным в смысле функционирования". В 1964 году он уже создавал проекты таких структур и окрестил их бионическо-кибернетическими объектами, в сокращении бионкинами. "Если кибер – это неандерталец, – говорит он, – то бионкин как бы культурный и развитый человек".

То, что Лев Нуссберг делает сейчас, то, что я недавно видел в его мастерской в Коннектикуте, он называет фотографиями из будущего. Все это пока что лишь проекты, воплощение в жизнь которых потребует и значительных финансовых средств,и технически сложной базы. В написанных на картоне проектах – фотографиях будущего Нуссберга — обязательно присутствуют пространственные построения: иногда два, иногда три, иногда четыре и более пространств. Все они взаимосвязаны, из одного можно проникнуть в другое, по ним можно как бы путешествовать из близкого будущего в будущее дальнее, возвращаться в настоящее и даже присутствовать при событиях прошлого. Работы Нуссберга – это мир дерзкой фантазии. Но кто сказал, что фантазии неосуществимы?! Возможности духовного и эстетического самовыражения у человечества только увеличиваются. И Нуссберг верит, что его многопространственным объектам принадлежит будущее.

1985 г.



оскар рабин

С 1978 года живет в Париже.
Персональные выставки:
1965: Англия, Лондон, Grosvenor Gallery
1977: Франция, Париж, Galerie Jaquester
1982: Норвегия, Осло, Galerie Holst Halversens Kunsthander
1983: Австрия, Вена, Galerie Steink
1984: Франция, Париж, Galerie Marie-Therese
США, Джерси-Сити, CASE Museum of Russian Contemporary Art in Exile
1985: Норвегия, Осло, Galerie Holst Halversens, Kunsthander

Выставлялся в парижских салонах, на международных выставках в США и Канаде. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Нью-Йорка, Флоренции, Гренобля, Вены, Парижа, Лондона, Венеции, Вашингтона, Турина, Шартра, Токио, Тура, Дюссельдорфа и др.

В 1978 году Указом Президиума Верховного Совета СССР ”За действия, несовместимые со статусом гражданина Советского Союза” был лишен советского гражданства многолетний лидер московских художников-нонконформистов Оскар Рабин.

Недавно в Париже его посетил немецкий журналист, хорошо знакомый с картинами художника еще по Москве. ”Ваше творчество почти не изменилось на Западе”, – с недоумением заметил он. ”А почему оно должно измениться? – откликнулся Рабин. – Если, к примеру, на Запад уезжает комический актер, он же не меняет свое амплуа, так же, как трагический – не становится комиком. Присущее мне мироощущение не осталось в Москве, оно со мной”.

Но, как говорится, каждое сравнение хромает на одну ногу. И хотя Оскар Рабин и в Париже остался самим собой, тем не менее определенные изменения в его творчестве произошли, и именно у него не могли не произойти, ибо картины Рабина всегда связаны с окружающей его действительностью. Всю жизнь Оскар Рабин писал Россию, писал ее с любовью и горечью, надеждой и безотрадной печалью. Недаром много лет назад французский профессор и литературовед Жак Гатто назвал Рабина Солженицыным в живописи.

Картины Рабина, написанные в России – это то, что его там волновало, мучало, радовало, заставляло страдать, вдохновляло на любовь и ненависть. Западные искусствоведы обычно относили и относят его творчество то к неоэкспрессионизму, то к фантастическому реализму. Они правы и не правы, ибо, как всякий подлинный художник, Оскар Рабин, используя приемы тех или иных школ, создал собственный, ни на кого не похожий стиль, нашел особый ключ к раскрытию образа России. Этот ключ – бытовая символика, предметы из обихода, из повседневной жизни, вынесенные на передний план холста. Предметы самые разные – рыбы, газеты, рубашки, коты, водочные бутылки, скрипки, – и вроде бы самые обычные. Однако всегда, беря тот или иной предмет, Рабин превращал его в предмет-символ, придавал ему второй смысл, вторую функцию, дополнительную к основной обыденной, а порой даже от нее отличную. И оттого эти символы обретали особую силу. И оттого, они – обыкновенные (подумаешь, невидаль – рыба на газете ”Правда”!) – каждый раз смотрелись наново и неожиданно.

Сам Рабин не раз говорил мне еще в Москве, что вне России он писать не сумеет, и ссылался на свои бесплодные попытки заниматься живописью в Прибалтике или в Грузии, куда он уезжал отдыхать. Но в 1978 году случилось иное. Не в отпуск уехал Рабин, не в отпуск, после которого возвращаются домой, а в изгнание. Жизнь оказалась расколотой надвое. ”Ты там обретешь себя, – говорил Рабину в

Москве наш общий друг, художник Владимир Немухин, – лет через пять, не раньше". И вправду, это абстрактному художнику или художнику-концептуалисту отъезд в другой мир особых проблем для творчества не создает. А как быть Рабину, которому известный коллекционер русского авангарда 20-х годов Георгий Дионисович Костаки как-то сказал: "Ты, Оскар, пишешь кишками". Еще говорили ему – пишешь кровью. А как, действительно, быть, если ты потерял родину, если тебя изгнали из страны, которую ты знал, как самого себя, которая была для тебя и матерью, и мачехой, противоречивые чувства к которой были основой всего твоего творчества?!

Я помню первые картины, написанные Оскаром Рабиным в Париже. Я помню картины, написанные им через год и через два после изгнания из России. Это был Рабин и не Рабин. Как будто бы тот же стиль, тот же, с небольшим просветлением, колорит, та же бытовая, только из французского быта, символика. И все-таки, это казалось созданным другим художником. В этих картинах было мастерство, была индивидуальность, порою была присущая Рабину ирония, была выдумка, но не было того эмоционального накала, о котором говорил Костаки, того накала, который отмечал русские полотна Рабина, не оставлявшие равнодушными никого – ни поклонников его творчества, ни хулителей, ни друзей, ни врагов.

Да и сам Оскар Рабин понимал несовершенство своих парижских работ лучше, чем кто-либо другой. Многие из них он уничтожил, многие переписал заново. Четыре года понадобилось ему не столько для того, чтобы обрести самого себя, сколько для того, чтобы почувствовать глубоко внутренне Париж своим городом. А существовала и другая, куда более сложная, проблема. Российская символика Рабина была понятна там всем. Здесь же художник столкнулся с неразрешимой, как оказалось впоследствии, трудностью: найти ясные недвусмысленные символы для французского зрителя. На протяжении почти шести лет бился Оскар Рабин над этой задачей. "В России, – говорит он, – зрители чувствовали мою символику и потому безошибочно определяли ее суть. А тут разные люди воспринимают мои символы по-разному, каждый видит свое, во Франции нет такого четкого, как в Союзе, разделения: вот – добро, вот – зло, вот – черное, вот – белое...". И все-таки художник продолжал искать символы, которые могли бы быть "прочтены" французским зрителем однозначно, поняты им, как замыслил их сам автор. Увы, это не получалось. Одинаково понимаемой всеми французами символики не обнаруживалось. Летом 1983 года Рабин сделал даже серию картин с парижскими персонажами, которых он выносил на передний план. Ему на какое-то короткое время показалось, что,

наконец, он нашел то, что столько лет искал. Но вскоре Рабин понял, что ошибся, что это не выход из тупика. И тогда он решил, и как всякое простое решение это оказалось гениальным, гениальным с точки зрения разрешения его основной проблематики:мои символы остаются моими, я пишу то, что чувствую необходимым и убедительным, а каждый зритель пусть понимает тот или иной символ посвоему. Казалось бы, такой подход лежал на поверхности, можно было найти его и раньше. Ан нет – Рабин не был бы Рабиным, если бы не сомневался, не искал, не старался найти то, что считал правильным. Ему нужно было прийти к себе через все эти эксперименты, заблуждения, потери и открытия. А когда он в смысле символики задачу решил, когда окончательно почувствовал Париж своим городом, все проблемы исчезли, словно их никогда и не существовало. Вместе с любовью к Парижу, пониманием и знанием его, ощущением себя не туристом, не изгнанником, а парижанином, вместе с чувством, что вот все это, окружающее, недавно еще совсем чужое, не вдохновляющее, стало родным, будто изначальным, пришли и картины. Картины, на которых – Париж, увиденный глазами Рабина и пропущенный через его сердце. Когда-то московский поэт Игорь Холин писал: "Рыбины Рабина, рыбины Рабина..." И были еще бараки Рабина, черные рабиновские коты, рабиновские шагающие в никуда телеграфные столбы, рабиновские бутылки из-под водки... А вот теперь есть и Париж Рабина. Сотни художников – и французы, и иностранцы – писали Париж. Рабин написал свой Париж. Таким Париж никто не видел и не изображал.

Это не парадный Париж, не Париж, приводящий в восторг туристов, и не рабочие предместья; это Париж монмартрских, расходящихся вкривь и вкось, вверх и вниз, улиц, Париж упирающихся в небо рыжих и красных крыш, Париж вздыбленных мостов, по которым то и дело с грохотом проносятся поезда метро, в общем, это обыденный Париж, написанный с любовью, а иногда и с иронией, но добродушной, а не злой, как некогда в Москве, Париж, который увидел большой русский художник – и увидел по-своему, и написал по-своему, в своей неоэкспрессионистской манере и, конечно, с какими-то предметами, вынесенными по-рабиновски на передний план: тут и бутылка вина, и столь любимый французами сыр, скрипка и стофранковая банкнота, герб (три лошади) мясной лавки – французы любят и конину – и много чего другого, что.отыскал для себя в Париже Рабин, отыскал и почувствовал и придал этим обыденным предметом, опять же по-своему, второй смысл — порой с лирическим подтекством, порой — с ироническим.



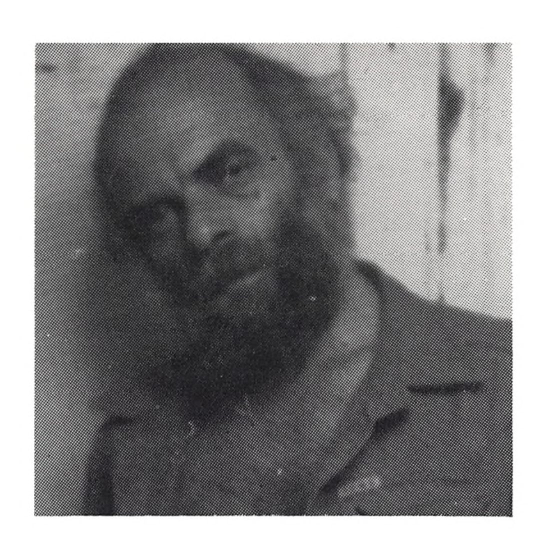
"Парижский натюрморт", холст/масло, 1983

Нужно сказать и о том, что очень помог Оскару Рабину в раскрытии образа Парижа, свободной интерпретации его... Нью-Йорк, где художник побывал осенью 1984 года в связи с проходившей в Музее современного русского искусства в изгнании в Джерси-Сити его персональной ретроспективной выставкой. Я, да и не я один, давно говорили Рабину, что Нью-Йорк – его город, что ему наверняка захочется писать этот огромный, контрастный, динамичный, полный экспрессии, разнообразный мир. Но даже я не ожидал, что желание работать, писать, придет к Рабину сразу, чуть ли не в первый же день его приезда сюда. До открытия выставки он успел написать два холста, которые были на ней представлены, и я помню, как художник Владимир Григорович мне сказал: "Эти картины Рабина более раскованы, чем парижские, в них больше российского неистового Рабина". И сам Оскар Рабин впоследствии признался: "Нью-Йорк оказался мне очень близок, и, главное, он раскрепостил меня, позволил свободнее писать и Париж".

В последних картинах Рабина его Париж стал еще более выразительным, еще более интенсивным по цветовой гамме, и вновь на некоторых полотнах появились персонажи, то есть и в выборе символов художник почувствовал себя свободнее.

А теперь, когда найден, открыт, понят, почувствован Париж, когда он пишется, как свой, как родной город, все чаще на холстах Оскара Рабина появляется Россия, обычно деревенские пейзажи, написанные в мягких тонах, словно пастелью, Россия не та, официальная, государственная, тоталитарная, которая отринула его от себя, а Россия-земля, Россия-мать, память о которой живет в сердце художника.

1985 г.



михаил рогинский

С 1978 года живет в Париже.

Персональные выставки:
1980: Франция, Париж, Cité des Arts
1982: Израиль, Тель-Авив, Gallery Binet
1983: Франция, Париж, Galerie George Lavrov
1985: Франция, Париж, Galerie George Lavrov

Выставлялся в парижских салонах, принимал участие в ряде международных экспозиций, а также в выставках неофициального русского искусства в музеях и галереях Нью-Йорка, Брегенса (Австрия), Атланты (США).

О Михаиле Рогинском мне приходилось слышать в Москве не раз, и только хорошее, но встретились мы лишь в Париже. Тогда, в 1978 году я впервые увидел его работы, и они произвели на меня сильное впечатление. Впрочем, начнем сначала...

Михаил Рогинский родился в Москве в 1931 году. Рисовал с детства. Профессиональное образование получил в Московском Художественном училище имени 1905 года, которое окончил в 1951 году. До этого он еще учился сперва в кружке Сокольнического Дома пионеров, а затем в Московской детской художественной школе. Из училища Рогинский попал в армию, а после нее шесть лет проработал художником в провинциальных театрах. Вернулся в Москву в 1960 году. До этого он серьезно живописью не занимался. "Что-то пописывал по воскресеньям, – рассказывает Рогинский, – на этюды по привычке ходил. Но все это было ерундой". Однако к живописи его все время тянуло. В конце пятидесятых годов работа в театре ему надоела, стала неинтересной. И вот, вернувшись в Москву, Рогинский засел в своей маленькой мастерской и начал писать... Начал с московских городских пейзажей, сделанных не с натуры, а по памяти, с обычных улиц. На холстах его возникала не старая Москва, а советская столица хрущевского времени. Чуть позже художник обратился к натюрмортам, писал квартиры и кухни. В 1964 году ему удалось выставиться с этими работами в Клубе любителей искусств на проспекте Мира. Кроме него в экспозиции этой принимали участие еще три живописца: Михаил Чернышев, Гриша Перченков и Алексей Панин. Рогинский был представлен на выставке хорошо, чуть ли не сорока картинами. В основном это были городские пейзажи, трамваи, люди в метро... Поэт Генрих Сапгир назвал те работы поп-артистскими (Рогинский тогда и слова этого не знал) и, наверное, не один Сапгир так определял их, потому что не раз мне приходилось слышать, что, дескать, Михаил Рогинский у нас в Москве делал поп-арт в одно время с Джаспером Джонсом. Но, увы, такова уж судьба русских художников в советской клетке! Джаспер Джонс известен ныне во всем мире как один из основоположников поп-арта, а о Рогинском на Западе до его приезда сюда никто и не слышал. И ничего теперь не докажешь. Может быть,

позднее историческая правда и восторжествует, а сегодня западных критиков не переубедишь, правда им невыгодна.

Но вернемся в 1964 год. В ту пору Рогинский увлекался советскими плакатами: плакатами уличными и железнодорожными, то есть вещами, сработанными довольно грубо и в определенном плане весьма точно выражающими суть советской действительности. А Рогинского тогда как раз интересовала эта действительность, хотелось ее выразить. Где-то он шел тут от театра. Ведь когда оформляешь спектакль, нужно прежде всего передать суть пьесы, воссоздать в оформлении атмосферу, в которой происходит действие. "Как бы написать пьесу декорациями", – говорит Рогинский. Театральная привычка перешла и в его живопись. А отталкивался он в то время, как я уже сказал, от примитивных и грубых советских плакатов. Так и получился советский поп-арт. Не случайно уже через четыре часа после открытия выставку закрыли.

Но в те времена это не могло никого ни удивить, ни запугать. Ну, закрыли – и закрыли. А художник продолжал работать. Его все больше и больше стали привлекать предметы как таковые, предметы, как вещи, которые окружают нас в повседневной жизни. "Во время войны (а его сформировало это время – А.Г.), – рассказывает Рогинский, – вокруг была бедность и появилась привычка к простым вещам. Для меня – эти вещи и символизируют Россию". И в 1965 году, который сам художник считает наиболее плодотворным для себя в Москве, он начинает писать примусы. Он пишет целую серию примусов, всегда увеличенных по сравнению с реальными. Затем делает две двери и пять или шесть стенок (просто большие планшеты двухметрового размера с настоящими выключателями). Пишет много спичечных коробков, тоже, конечно, во много раз увеличенных. Пишет с натуры, как и примусы, и спичечные коробки, брюки, целую серию картин с брюками почти в натуральную величину. На работах этого периода часто бывали надписи, всякого рода ненормативные, как говорится, слова. А как же без них после армейской и театральной среды? Ведь фальшиво будет. А Рогинский-то, напоминаю, через предметы, вещи, стремился раскрывать действительность. Так вот и рождался вместе с картинами Михаила Рогинского советский поп-арт, которым пятнадцатью годами позже, однако, уже по-своему, занимался ныне покойный ленинградец Евгений Рухин. Но Рухин включал в свои картины больше предметы старинные, русские, из советской жизни уходящие. В работы же Рогинского предметы приходили из реальной обыденной советской жизни. Ну, вот, почему, к примеру, примус? Конечно, и сам этот предмет просто нравился Рогинскому как художнику. Но и связан

он был с воспоминаниями, с военной порой, с мамой, которая возилась на кухне с примусом. Да и кто их не помнит, так же, как и керосинки... Эти предметы прошли через все наше детство и четко запечатлелись в нашей памяти. Спичечные же коробки привлекли Рогинского не только обыденностью своей, но и визуальностью. И еще, по его словам, привлекала его в предметах какая-то внешнечувственная сторона. Поэтому и спичечные коробки он писал только открытые. И писал спички, горящие спички... И чуть позднее – натюрморты, очень (его слова) советские: картошка, бутылка с водкой... И все опять с натуры.

Период поп-арта или документальной живописи, как характеризует те свои работы сам Рогинский, закончился в 1968 году. Художник увлекся тогда русским восемнадцатым веком, писал натюрморты с серебряными ножами, плетеными корзинками, натюрморты умиротворенные, и привлекала его тогда созерцательность вещей. Получилось так, словно весь этот поп-арт, весь этот двадцатый век утомил живописца, надоел и прискучил ему, и потянуло его куда-то назад – к Брейгелю, к Босху, к голландцам...

Появились у него небольшие картины с трамвайчиками, теплые по колориту, написанные в такой неторопливой манере старых мастеров. Кстати, именно эти холсты из периода, который Рогинский иронически именует "ретро", я и увидел в Париже в 1978 году, и мне они очень понравились. Но Рогинский, относящийся к этому своему периоду крайне сурово, говорит: "Он очень затянулся, почти на десять лет, и был малоплодотворным. Я очень трудно работал. И это все было не мое".

Я такого пессимистического отношения к "ретро" периоду не принимаю. На мой взгляд и на взгляд многих коллекционеров, в это время Рогинский написал немало интересных полотен. Конечно, сейчас он их именует не своими, но я помню, как, придя в Москве к замечательному нашему живописцу и графику Борису Свешникову, буквально спас его картину "Ателье гробовщика". Я захотел этот холст купить, но Свешников уперся: "Нет, я его уничтожить решил". Долго я художника уговаривал, а он ни в какую: "Уничтожу!" Слава Богу, пришла мне на помощь его жена. А уж потом, спустя несколько лет, будучи у меня, Свешников посмотрел на свою, приговоренную когда-то им к смерти картину, мягко улыбнулся и сказал: "Хорошо, что ты ее тогда купил...". Так что по-всякому бывает. Может быть, и Рогинский переменит когда-нибудь отношение к нелюбимым ныне своим "детям".

С 1978 года художник живет в Париже. Еще за год до эмиграции он стал как бы возвращаться к документальной живописи: написал



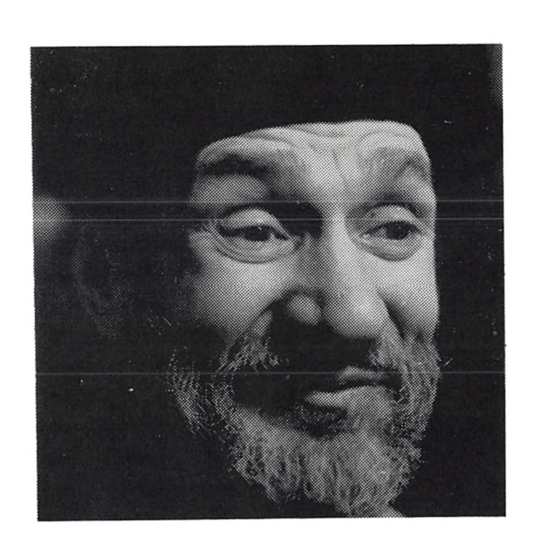
"Красный локомотив", холст/масло, 1985

целую серию (из пяти или шести работ) с консервными банками. ”В общем, – говорит он, – я почувствовал, что должен возвращаться к тому, с чего начинал, возвращаться к себе”. И почти сразу после окончания этой серии – отъезд из России. На вопрос: ”Повлиял ли на вас Запад?” Рогинский ответил мне коротко: ”Конечно”. Но вот что именно повлияло, сказать не мог. ”Все вместе, наверно, – говорит он. – Иная жизнь, иная атмосфера, иная действительность. На меня вообще действует то, где я живу, что я вижу вокруг себя, какую живопись вижу, с кем общаюсь”. В Париже ему сразу же захотелось заниматься живописью в чистом виде, что ли, заинтересовали его проблемы ритмики, пластики, формы. Он писал на бумаге малярным акриликом (масло было не по карману) большие полки. Довольно много их написал. Потом захотелось писать по памяти Москву. Написал, в частности, свою квартиру московскую: комнату, ванную, уборную, коридор. После квартиры написал двор, в котором прошли его детство и юность. И все это были трехметровые работы, он бы написал, может быть, и большего размера, да комната не позволяла развернуться. Правда, в Москве и о таком формате даже мечтать не приходилось. Ностальгическая серия (сам Рогинский говорит, что ностальгии у него нет, что об отъезде на Запад он не жалеет, что здесь за семь лет он написал картин в три раза больше, чем там за семнадцать и т.д. Ну, назовем это явление в Париже целой серии картин на московские темы – ностальгией подсознательной...) создавалась художником на протяжении трех лет. Писал он вновь на бумаге малярным акриликом. Работы эти сделаны в серой гамме с редкими вкраплениями какого-то цвета. Параллельно Рогинский писал и на темы парижские, создал опять же серию (он, в принципе, сериями пишет) работ, на которых изображено здешнее метро – и вагоны, и люди. Написал цикл пейзажей Кретея, города под Парижем, где художник живет. А в 1983 году в парижской галерее ”Жорж Лавров” состоялась персональная экспозиция Рогинского, на которой он выставил пятнадцать больших работ: интерьеры с бюстами и скульптурами, нечто вроде заброшенной мастерской. Кстати, с этого же года Рогинский начал вновь писать на холсте, а также на фанере и картоне, но уже не акриликом, а глицеролью, есть такие малярные краски. Он и поныне пишет ими. И в этом году, вновь в той же галерее, Рогинский экспонировал новую серию картин, которую называет железнодорожной или ”Синдромом путешествия”. Эти полотна очень выразительны и экспрессивны, в них удивительно передается скорость, само движение. Я бы даже сказал, его сущность.

Может быть, путь Михаила Рогинского от его советского

поп-арта до вот этой железнодорожной серии правильно было бы назвать путем от сути вещей к сути движения. Главное, что художник остается верным себе в основном: что бы Рогинский ни писал – предметы ли, портреты ли (последний его цикл так и называется "Портреты пенсионеров", отвлеченные, конечно, не конкретных людей), движение ли – всегда он честен, всегда искренен, всегда стремится добраться до самой сути, раскрыть ес и выплеснуть, образно говоря, на полотно. Как писал Борис Пастернак: "Во всем мне хочется дойти до самой сути..."

1985 г.



ВАСИЛИЙ СИТНИКОВ

С 1975 по 1980 гг. жил в Австрии.
С 1980 г. живет в Нью-Йорке.
Персональные выставки:
1985: Сша, Нью-Йорк, Podval Gallery

Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Вены, Вашингтона, Нью-Йорка, Лондона, Парижа, Дюссельдорфа, Венеции, Турина, Шартра, Тура, Токио, Западного Берлина и др.

Вскоре после того, как в начале 1967 года я начал собирать коллекцию картин неофициальных русских художников, кто-то меня спросил: "А ты не был еще у Васи-фонарщика?" И далее пояснил: "Так мы зовем в шутку Василия Яковлевича Ситникова, он ведь много лет проработал в Институте изобразительных искусств, там всему и научился, даже всю историю искусств назубок знает. А технарь какой!"

И вот я собираюсь идти к Василию Ситникову. Помню, как Оскар Рабин меня напутствовал: "Вася – человек непростой. Он тебя и жидом обозвать может. Но ты уж, пожалуйста, по своему обыкновению, в драку не лезь. Ситников, если и скажет такое, то не со зла, а специально для того, чтобы тебя подразнить". Рабин как в воду глядел. Поднимаюсь на второй этаж по деревянной лестнице, дверь распахивается, на пороге возникает обнаженный до пояса, с большим крестом на груди бородатый Ситников и восклицает: "Великий жид пришел! Здравствуйте!"

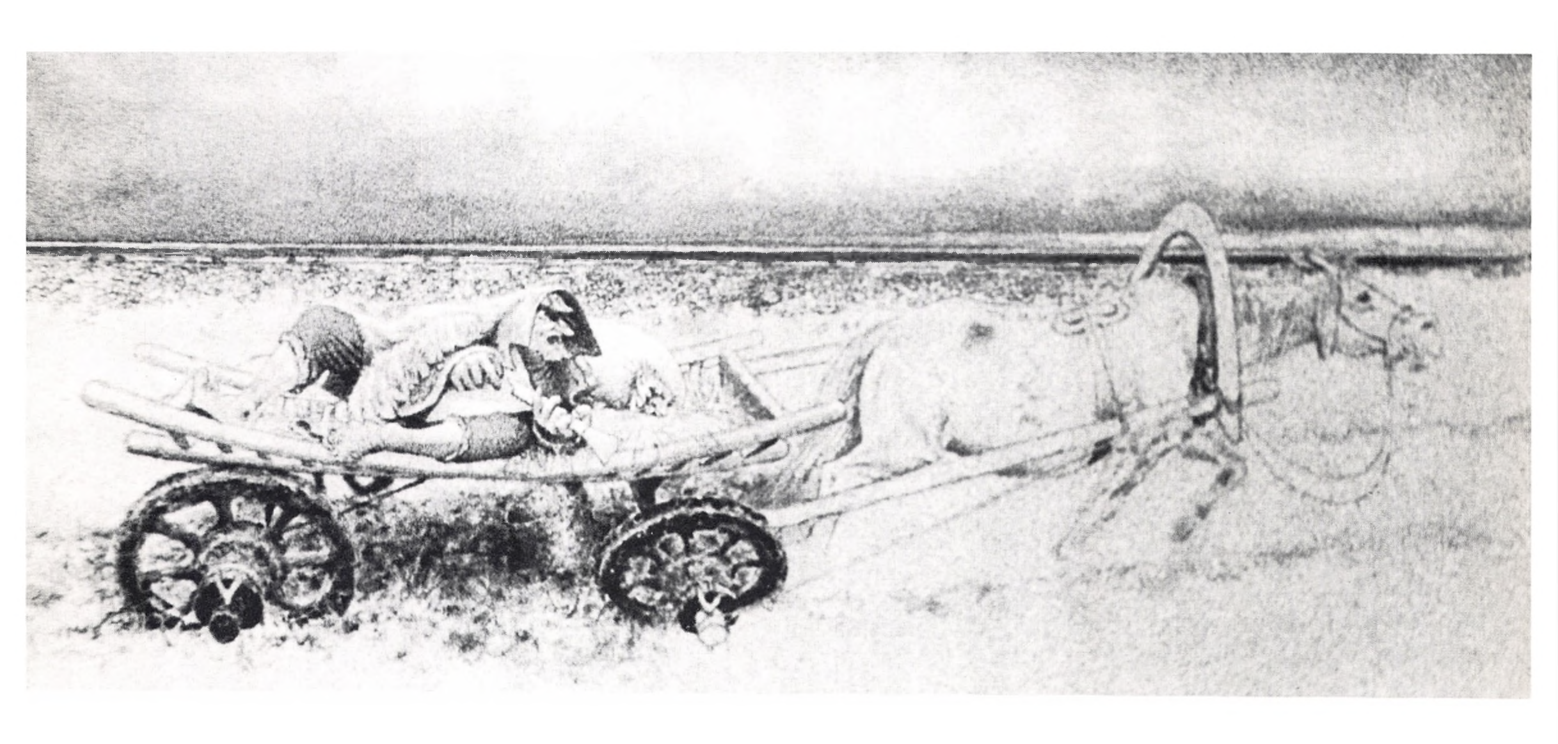
Василий Ситников – один из старейших, даже старейший художник-нонконформист (хотя он от этого слова всегда открещивался, не по нраву оно ему), родился в 1915 году на Дону, неподалеку от небольшого города Лебедяни. Рисовать начал с раннего детства. В пятилетнем возрасте он уже зарисовал все, что видел вокруг себя: дом деревенский, мужиков, рыбалку. И мечтал он в юности так и остаться в деревенской жизни: никуда не торопясь, жить, ловить рыбу (это он тоже очень любил) и рисовать. Но все, по его словам, исковеркала, порушила коллективизация. Семья перебралась в Москву. Ситников окончил там судо-механический техникум, получил дипломы по двум специальностям – судомеханика и судоводителя. Но тут приключился у него конфликт с властью, начало которого лежит в самом ситниковском характере. Он все любит делать основательно, с душой, а от него начальство, как и от всех в то горячечное время сталинских пятилеток, требовало темпов, темпов и темпов. Какая уж тут душа?!.. Так Ситников и бросил все и ушел работать тем самым фонарщиком, ушел в искусство. Ибо именно тот институт и стал для него академией, в которой отшлифовывались все грани его недюжинного таланта.

В конце 50-х годов, когда набирало силу движение художников-нонконформистов, Ситников уже был мастером на все руки – и тонким рисовальщиком, и удивительным живописцем. И мэтром

он стал – есть у него страсть к учительству, и всегда вокруг него собирались ученики. Техникой все они овладевали, а наиболее из них способные вытанцовывались и в действительно интересных живописцев и графиков – таковы, к примеру, Владимир Титов и Игорь Кислицын.

Сам Василий Ситников в те годы (впрочем, как и позже) писал картины двух планов. С одной стороны – роскошные полотна с монастырями, со множеством персонажей вокруг них. Часто на таких работах дело происходит зимой: и падают, падают с высоких небес снежинки, покрывая монастыри, золоченые купола церквей и ситниковские персонажи. Ни мне, ни большинству художников картины этого типа не нравились, да и сам Ситников открыто говорил, что пишет их для денег (иностранцы-то на память о России приобретали подобные холсты очень даже охотно). Но нужно сказать, что и в это "творчество для денег", в умственную, по словам Ситникова, работу, он неизменно вкладывал всего самого себя, то есть и это он писал с душой, с любовью. И нередко, когда приезжал за своей картиной покупатель, Ситников ему не отдавал ее, мол, она не закончена. И еще, и еще крутился вокруг холста, приглядывался к нему, колдовал... Так что же говорить о другом, о серьезном плане его творчества, о том, что сам художник называет работой эмоциональной?! Здесь окончание труда затягивалось на месяцы, а порой и на годы...

Что же изображал Ситников на этих главных, на мой взгляд, картинах и *как* изображал? Его виртуозная техника позволяла ему делать все, что он пожелает. Но больше всего любил работать художник сухой кистью (по холсту или по бумаге), иными словами, кистью, на которой мало масла. А потом вновь и вновь прорабатывать поверхность, так, чтобы краски просвечивали одна сквозь другую. Основные сюжеты – русские поля, уходящие вдаль и сливающиеся с небом, лошадь, которая тащит телегу, на которой сидит мужичок (порой сам Ситников) и играет на балалайке, дрожащий в синей мгле негасимый огонек, точка крошечная, обнаженные и разные там эпизоды, сценки жизненные... И все это было у него каким-то трепетным, берущим за душу, живопись, как говорится, настроения, хотя оно бывало отнюдь не однозначным. Ситников не чурался шутки, в холстах его зачастую присутствовала и добродушная ирония. Но это в эпизодах и сценках. А поля ситниковские захватывали, затягивали, словно звучали, излучали свет и мелодию. Вот как сам Ситников об этих своих картинах с полями рассказывает: "Когда делаешь небо и землю, ничего больше, нужно повторять – пространство, пространство, пространство. Сюда, сюда, сюда,



"Русский мотив", дерево/масло, 1983

туда, туда, туда. И все время, не останавливаясь, работать, работать, работать. Бегать взад и вперед, взад и вперед, бегать. Нужно все время себя как бы гипнотизировать, будто это не поверхность холста перед тобой, а рама – и в ней пространство. И тогда все получается. И это работа не механическая, а эмоциональная целиком. Вы, повторяю, должны настраивать себя, что это не холст, а дыра, огромная до горизонта. Я это, кстати, пробовал и с учениками – и выходило. Как волхвовство такое, как себя гипнотизируешь".

Василий Ситников эмигрировал из СССР в 1975 году. Пять лет провел в Австрии, а с 1980 года живет в Нью-Йорке. Ни в его жизни, ни в его творчестве, по сравнению с московским периодом, не изменилось абсолютно ничего. Никаких влияний Ситников не испытал. И здесь он пишет картины на те же сюжеты, причем даже в том же колорите, и здесь он окружен учениками и поклонниками. Одна из его последних работ – холст размером 150X200 см. На нем изображен сам Ситников, переходящий реку вброд, вода неподвижна, и в ней, словно в зеркале, отражается небо. А впереди – пустая телега, лошадь шлепает по воде. Ситников же идет по воде, приплясывает и играет на балалайке.

Рассказ об этом талантливом и своеобразном художнике и человеке был бы, на мой взгляд, неполным, если не привести тут одну из его записей дневникового типа, сделанных уже на Западе.

Итак, говорит Василий Яковлевич Ситников: "В картине разные объекты: дома, деревья, облака, люди, машины, животные, то есть разные крупные предметы. И одновременно контраст их раскраски. Для этого нужен абсолютный покой. Поэтому я работаю с начала ночи и до утра. Эта адская работа состоит из долговременного ожидания в самом себе момента готовности, а уловив момент, надо обрушить все свое внимание на оценку или определение (чутьем) всех набросанных на картине объектов. Это похоже на то, как если надо с разбега перепрыгнуть зимою через грязную широкую сточную канаву, покрытую нефтью. И вот если вас никто не торопит, а вы не уверены в себе, и перепрыгнуть необходимо... Я пускаю мозги на свободу, они гуляют, как тигры в лесу. (Красивые решения приходят в голову во время мелких дел – стирка, чистка картошки, подметание пола). Я слежу за моим первым "я". И как только первое Я находит – мое второе "я" как бы фотографирует. Каждая рожденная эмоция тысячекратно проверена. Каждую мою новую картину я изо всех сил стараюсь написать лучше, чем предыдущую. И каждая картина должна сначала вызревать в моем мозгу. Едва я только начинаю одну свою работу, как моя фантазия порождает множество вариантов и даже иных замыслов и идей, потому и прихо-

дится на время оставлять начатую работу и дабы не забыть новую идею, хотя бы даже в эскизной форме закрепить ее в материале. Ведь доделать-то я всегда могу... Когда я знаю, что надо делать, то исполнение идет радостно и быстро. После перерыва я, вдруг соскучившись по неоконченной картине, начинаю вглядываться в нее и вижу, где улучшить. И не вижу конца улучшениям в каждой моей картине".

А закончить рассказ о Василии Ситникове уместно, по-моему, строчками поэта Дмитрия Бобышева:

Я же русский, брательники, русский,
Так куда же меня занесло?

К Василию Ситникову – человеку и художнику – эти слова очень подходят.

1985 г.



олег целков

С 1978 года живет в Париже.

Персональные выставки:
1979: США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery
1981: США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery
1982: Франция, Париж, Galerie George Lavrov
Канада, Торонто, Tanenbaum Gallery
1983: США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery
1984: США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery
1985: Франция, Париж, Grand Palais, MAC-2000

Выставлялся в парижских салонах и на двух международных экспозициях галерей в Нью-Йорке. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Парижа, Нью-Йорка, Вашингтона, Лондона, Венеции, Турина, Шартра, Тура, Токио, Дюссельдорфа и др.

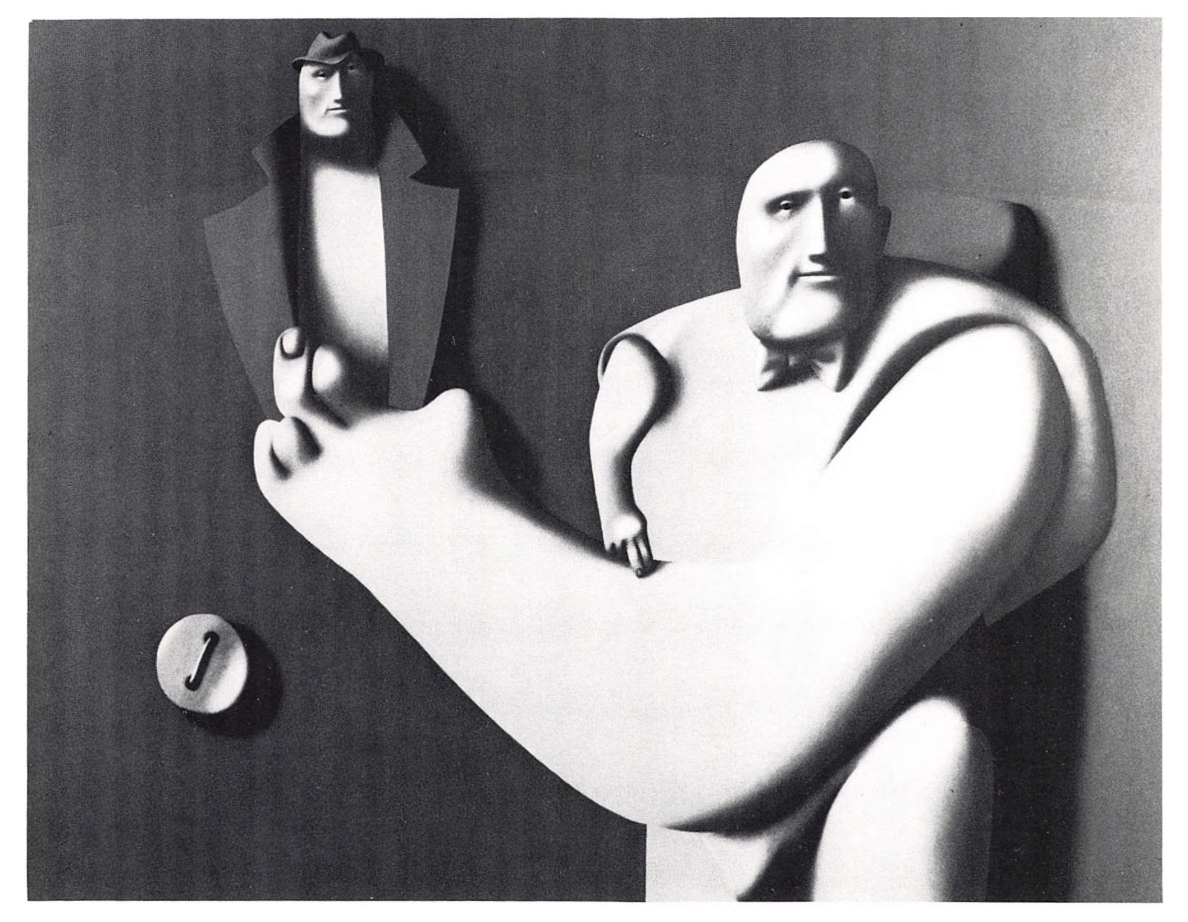
Олег Целков – один из родоначальников движения художников-нонконформистов. Этот своеобразный мастер, ошеломляющий зрителей режущими глаз красками, обычно использующий всего лишь два-три цвета, а нередко создающий огромные композиции, заполненные только одной огнедышащей, чаще всего красной краской, на протяжение многих лет московской жизни почти не менялся. В течение десяти лет (60-е–70-е годы) он во многих картинах писал практически одну – социальную и одновременно философскую, потому и прибегая к элементарным локальным линиям в почти монохромной цветовой гамме, чтоб мысль его достаточно легко воспринималась. На всех полотнах Целкова того периода – люди с низкими лбами, тяжелыми подбородками, облысевшие, с перекошенными мордами фанатиков, которые, разевая пасть с остатками полусгнивших зубов, то ли восторженно кричат, то ли поют. В этих уродах – и мерзость, и неистребимая уверенность в собственном могуществе. Художник вроде бы и отвращается от них, и любуется ими (силища-то какая!). В основе подобной двойственности – философия неприятия человека и человечества и в то же время факт признания неотвратимости его существования. Целков признавался: "Я не испытываю к людям ни презрения, ни жалости, ни сострадания. Они для меня олицетворяют физическую жизнь, и я даже отношусь к ним со странным восторгом. Как путник, который, глядя на кипящий вулкан, восклицает: "Ух, ты!"

И вот уже почти пять лет Целков живет и работает в Париже. Казалось бы, его философия должна была привести к минимальным изменениям в его полотнах. Так и представляется с первого взгляда. В его парижской мастерской висят на стенах такие же большие картины с такими же мордами-масками, только рты у них закрыты, лбы менее скошены, взгляды не столь фанатичны. Но даже эти изменения, если вглядеться в холсты Целкова повнимательнее, если заметить, что и краски у него стали помягче, и колорит поразнообразнее, свидетельствуют о том, что новая жизнь выработала у него и какое-то новое отношение к его персонажам, сдвинула что-то в его философии неприятия человечества и в то же время факта признания неотвратимости его существования. Чуть-чуть сдвинула, но это сразу же сказалось и на картинах.

По этому поводу сам Целков говорит: "Там я думал, что создаю портрет новой личности, новой расы, нового человека, рожденного социализмом. Как известно, в каждом человеке в определенной пропорции содержится добро и зло. И я там как бы смирился с существованием зла. Возводил его в норму, ибо оно глядело отовсюду. Но приехав сюда, я обнаружил, что зло существует не только при социализме. Ну, конечно, я об этом догадывался и раньше, однако, одно дело догадываться, а другое – столкнуться. Итак, зло есть и здесь. Это тема вечная. Просто там, в СССР, слишком большая концентрация зла толкнула меня на разработку этой темы. И, повторяю, я не критиковал зло, а возводил его в норму. Здесь же с моими персонажами произошла трансформация. Они лишились в какой-то степени экспрессивности, стали более монументальными".

Если в картинах, написанных Олегом Целковым в Москве, зло, воплощенное в персонажах его холстов, бывало обычно активным, нетерпимым и агрессивным, то в полотнах, созданных в Париже, оно предстает как нечто спокойное, умиротворенное, этакое олимпийское, что ли, зло. Но как и прежде, Олег Целков ничего злу не противопоставляет. Объясняя такую свою позицию, он говорит: "Помнишь "Двенадцать" Блока? Ребята Дзержинского, а впереди Христос. Парадокс. Как человек я этих ребят ненавижу, но как художник – принимаю, как принимают неизбежность". И развивая свою мысль дальше, он прищуривает глаз, словно увидел что-то вдали: "Вот кошка поймала птичку. Что же, злиться на нее? Какой смысл злиться на волка? Он таков, каков есть. И ты знаешь, тот мой образ трансформировался здесь в нечто более человеческое, стал менее схематичным. Мне кажется даже, что то, что я теперь пишу, скорее всего не портрет нового человека, а портрет общества. В обществе же зло неизбежно, – возвращается он к своей прежней мысли. – Конечно, сравнивать то, что было там и западный мир нельзя, просто невозможно. Черное и белое. Та система просто зверская, сплошной какой-то Освенцим для человеческого духа. Здесь же реальная жизнь: и плохое, и хорошее. Все это бурлит, схватывается, взаимоборствует, это общество не до конца благополучно, более того, оно неблагополучное, как и всякая нормальная жизнь".

Он говорил, а со всех стен обширной мастерской на улице Сен-Мор смотрели на меня его полотна. Это все тот же Олег Целков, ни с кем не спутаешь. Но это и новый Олег Целков. Из этих его картин ушли экспрессивные черные и белые цвета, ушла контрастность, картины стали, если можно так выразиться, менее тяжелыми, в них появилась какая-то воздушность. И зло, заложенное в целковских персонажах, в этих масках-портретах – красных, желтых, зеленых,



"Двое", холст/масло, 1983

голубых, лиловых – как бы потеряло всепобеждающую поступь, неотвратимость и неудержимость.

Словно отгадав эти мои мысли, Целков, когда мы с ним прощались в его парижской мастерской, улыбаясь, сказал: "Мои персонажи должны были измениться. Понимаешь, самое важное, что здесь я почувствовал себя человеком среди людей, а там был волком. Здесь я ощущаю принадлежность к человечеству, к западной, сюда я включаю и подлинно русскую, культуре".

А я, зайдя в уютное парижское кафе и обдумывая все то, что услышал от художника, внезапно почему-то вспомнил, какое огромное впечатление произвели его уже написанные на Западе полотна на японских зрителей в 1978 году во время выставки неофициального русского искусства в Токио. Тогда один из японских критиков сказал мне, что через несколько лет обязательно появятся у Целкова подражатели в Японии, так как слишком сильно он воздействует на человеческие чувства. Не знаю уж,как насчет подражателей в Японии, но как сильно воздействуют на зрителей даже эти его полотна парижского периода, менее, как я уже говорил, агрессивные, чем московские, мне доводилось видеть во время выставок и в Канаде, и в Германии, и в США, и в Италии. Язык художника универсален. И видимо, даже вот такое, смягченное зло, заложенное в персонажах целковских полотен,беспокоит людей и одновременно отталкивает их и притягивает к картинам русского художника, который умеет так сильно, неожиданно и ярко изобразить это отрицательное начало, столь явственно присутствующее в нашем бурном, безумном и жестоком мире двадцатого века.

1983 г.



михаил шемякин

С 1971 по 1980 год жил в Париже. С 1980 года живет в Нью-Йорке.

Персональные выставки:
1971: Франция, Париж, Galerie Dina Verny
1974: Франция, Париж, Galerie J. C. Gaubert
1975: Франция, Париж, Galerie Nichido
Япония, Токио, Galerie Nichido
Япония, Нагойя, Galerie Nichido
Япония, Осака, Galerie Nichido
1976: Франция, Париж, Galerie Altmann;Carpentier
1977: Франция, Париж, Galerie Carpentier
США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery
1978: США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery
Франция, Париж, Galerie Carpentier
1979: Франция, Лион, Galerie Casanova
США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery
США, Лос-Анжелес, Edouard Nakhamkin Gallery

США, Сан-Диего, Edouard Nakhamkin Gallery
Италия, Милан, Galerie Club Graphica
1980: Англия, Лондон, Fisher Gallery
Бразилия, Сан-Паоло, Museu de Arte
Бразилия, Рио де Жанейро, Museu de Arte Moderna
США, Сан-Хозе, Museum of Art
1981: Япония, Токио, Galerie Est-Ouest
Япония, Хиросима, Galerie Est-Ouest
США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery
1982: Израиль, Иерусалим, Galerie Nora-Arts
1983: США, Сан-Франциско, Bowles Hopkins Gallery
США, Сан-Франциско, University of San Francisco
США, Беверли Хилл, Lawrence Rose Gallery
США, Ньюпорт Бич, Lawrence Ross Gallery
1984: США, Сан-Франциско, Bowles Hopkins Gallery
Канада, Монреаль, Museum of Art
Канада, Торонто, Museum of Art
1985: США, Нью-Йорк, Dyansen Gallery
США, Сан-Франциско, Bowles Hopkins Gallery
США, Филадельфия, Martin Lawrence Gallery

Выставлялся в парижских салонах, на американских и японских ЭКСПО. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Парижа, Нью-Йорка, Лондона, Вены, Цюриха, Токио, Западного Берлина, Дюссельдорфа, Турина, Антверпена, Кельна, Вашингтона и др.

Несколько лет тому назад известный французский поэт-сюрреалист и искусствовед Ален Боске писал: "Шемякин относится к типу художников (подобных выпадает на поколение не больше двух-трех), которые прямо уходят в легенду. Они так ошеломляют неистовством красок и очарованием форм, что не дают задуматься, в какой мере являются еще и мыслителями. С Шемякиным случай особый. Ни одно из его творений настолько не имеет отношения к действительности, что в своем совершенстве абстрагируется от понятий сказочности или лиризма. Он постоянно переносится в царство,

которое все равно недоступно, будь там кое-что и понятно. И если перед нами предстают клоунская маска, бутылка или яблоко, мы постоянно убеждаемся, что это клоун неземной, бутылка – иллюзорна, а яблоко вовсе не созрело на яблоне. Тайны их облекают!" – восклицает Боске.

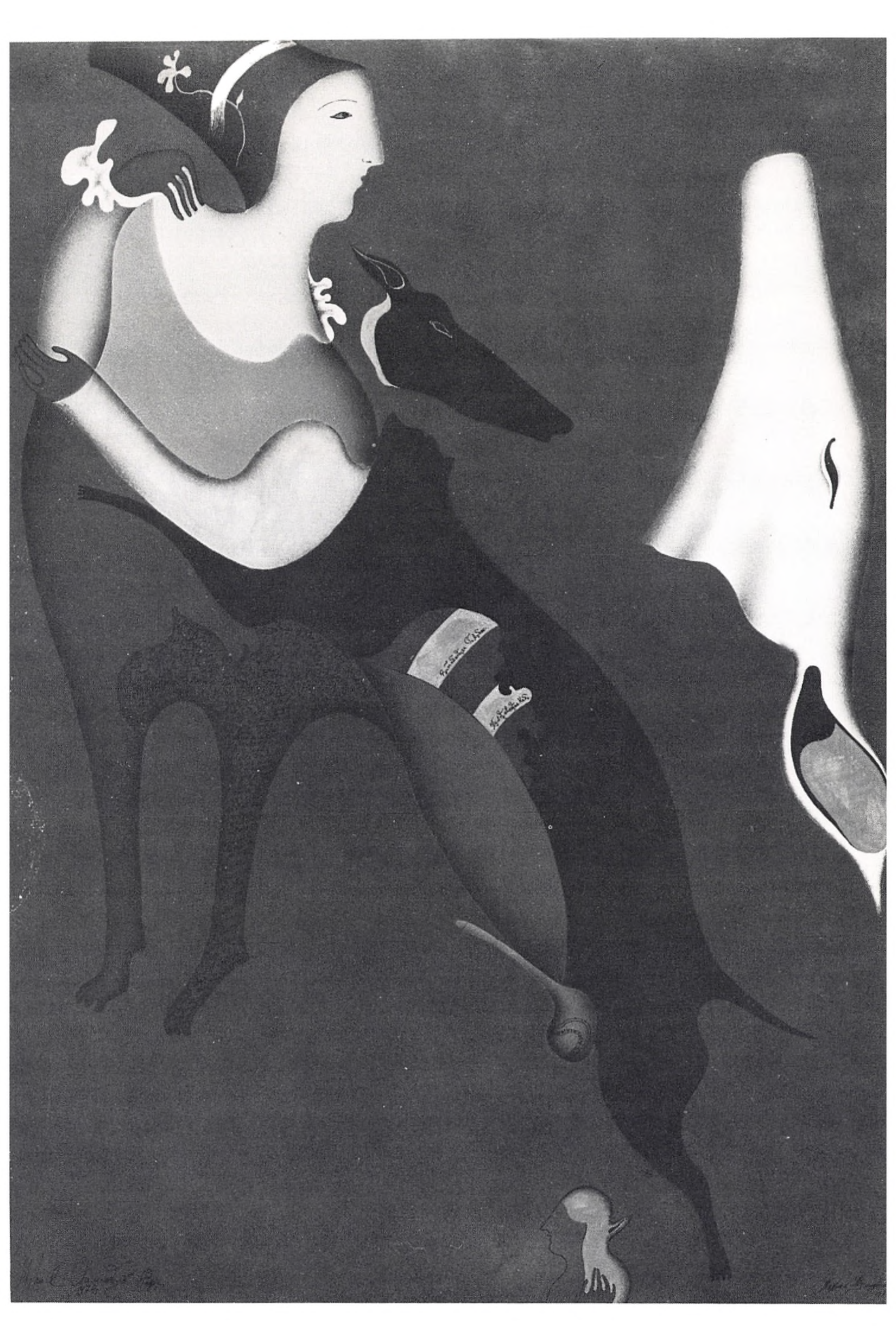
Да и само название творческого метода Михаила Шемякина – метафизический синтетизм – нередко вызывает недоуменный вопрос: а что, собственно, это означает? Не слишком ли заумно? На самом деле ничего таинственного в этом названии нет, и слово "метафизика" появилось в нем не по чьей-либо прихоти. Оно пришло к Шемякину, так как то, чем он занимался в Ленинграде со своими друзьями, было, в основном, связано с изучением культовых религиозных корней в древнем и современном искусстве, с изучением связей между этими искусствами, нахождением в произведениях современных мастеров истоков искусства прошлого. Молодые ленинградские художники усердно изучали искусство доколумбовой Америки, искусство древней Венесуэлы, аборигенов Австралии, Египта фараонов. В те времена искусство было не культурой, а культом. В переводе на язык философов это относится к метафизике, то есть к надсознанию. Художники изучали древние религиозные каноны, и это накладывало отпечаток на их творчество. А поскольку, изучая древнее искусство и его каноны, например, искусство православной иконы, сами они этим канонам не следовали, а в каждом искусстве находили для себя что-то определенное, что-то необходимое, иными словами, осуществляли синтез, то название их стиля – метафизический синтетизм – не только оправдано, но и вообще единственное, раскрывающее суть их работы.

Шемякин говорит: "Когда разглядываешь наскальные рисунки древних, например, в пещере Ласко, где исполинские белые фигуры фантастически чередуются с черными, то невольно охватывает мистическое ощущение космического, кажется, что находишься перед символикой неведомой древней религии. Чувствуешь, что создатели этого искусства не баловались, не рисовали для развлечения, а поклонялись некоему божеству. Их рисунки поражают, прежде всего, своей верой, религиозностью. А что делают художники в этом плане сейчас? – вопрошает он. И отвечает: – Пытаются изображать церквушки, иконки, впадая в конце концов в откровенную пошлость. Я же стремился найти новую форму для выражения веры, истинной духовности и религиозности. Мечтал о том, чтобы, глядя на мои работы, люди испытывали те же чувства, какие испытываю я, встречаясь с произведениями тысячелетней давности, скажем, с мистическими знаками на гробницах фараонов"..

Эти мечты и стремления обошлись художнику дорого. Он был брошен в психиатрическую больницу, в которой из него уколами и таблетками выбивали мистику. И более того, внушали ему отвращение к живописи, так что, выйдя на свободу, он долго не мог даже подойти к мольберту. В 1971 году Михаил Шемякин выехал из СССР и поселился в Париже. Там к нему пришли успех и известность. Но вот что интересно: хотя внешне его работы изменились, суть его поисков, разработок и экспериментов осталась той же. Только то, что прежде было скелетом, обросло в Париже мясом, мышцами. Изменилась же, главным образом, цветовая гамма. И это естественно. Ведь формировался он как художник, по его собственным словам, в таком сумрачном городе,как Ленинград, который часто бывал серым не только по освещению, но и по всей окружающей Шемякина жизни. "Все эти обыски, сумасшедшие дома, аресты, принудительные работы, – вспоминает он, – накладывали мрачный отпечаток и на мои картины, и на внутреннее состояние". Когда же Шемякин приехал в Париж, то ощущения от этого города, от его яркого неба, от французских картин, написанных сочными красками, от всей свободной парижской атмосферы, изменили его палитру. Внутренний и внешний чертеж метафизический остался, но он стал наполняться другим цветом, более ярким, более интенсивным. Это был довольно сложный период. Отнюдь не просто, сохраняя идею, мысль, саму основу своего творчества, переходить совсем на иные цвета. Впервые в Париже стал Шемякин использовать чистую красную краску, чистую синюю, чистую зеленую. И в конце концов, с большим трудом художнику удалось освободиться от присущей ему ленинградской палитры.

Конечно, Париж обогатил не только шемякинское цветоощущение. Все метафизические идеи, которые он разрабатывал в Ленинграде с Владимиром Ивановым, Евгением Есауленко, Анатолием Васильевым, Олегом Лягачевым, обрели здесь, на Западе, более ясные, более очерченные контуры, так как в Париже он получил доступ к тому, что его всегда интересовало. Он мог приобретать книги по древне-индийскому и буддийскому искусству, он мог видеть в музеях произведения мастеров, которые были ему духовно близки. Все это способствовало развитию его идей, углублению его поисков.

Уже первая персональная экспозиция Шемякина, состоявшаяся в Париже в галерее Дины Верни, в то время, когда художник находился еще в Ленинграде, вызвала большой интерес и у критиков, и у коллекционеров. А после создания Шемякиным цикла акварелей "Карнавалы Санкт-Петербурга", к нему пришел такой успех,



"Красный кентавр", бумага/см. техника, 1974

о котором может лишь мечтать любой художник. И снова кое у кого возникал вопрос: "А почему, собственно, "Карнавалы Санкт-Петербурга"?" Скептики пожимали плечами: "Выпендривается Шемякин". В действительности же приход Шемякина к этой теме был вовсе не случаен. Театр издавна привлекал его, особенно театр масок. В 1968 году он по предложению режиссера ленинградской оперной студии Фиалковского с энтузиазмом принялся оформлять оперу-буфф Шостаковича "Нос". Шемякин придумал оригинальные костюмы, оригинальные маски, но дальше премьеры дело не пошло. Режиссера выгнали из студии. Шемякина попросили больше там не появляться и от его оформления отказались. Но в то же примерно время Шемякин написал цикл картин под названием "Галантные сценки" или "Петровщина". Это были яркие, несколько театральные изысканные полотна, которые, конечно, по внутреннему содержанию мало чем схожи с бурлеском акварелей "Карнавалы Санкт-Петербурга". Но есть в них и общее: плавность линий, утонченность, цветовое богатство. Да и не случайно там – "Петровщина", тут – "Санкт-Петербург". Шемякин объясняет: "Мой любимый русский император – Петр Первый. Он, кстати, был прекрасным гравером и художником, но главное, что он и в жизни был большим художником, в некотором смысле сюрреалистом. При своем росте – 2 метра 20 сантиметров, он выписывал со всего мира карликов, уродцев. При его дворе, интимном дворе,существовал Всепьянейший собор, в котором насчитывалось триста с лишним карликов и карлиц. В программу этого собора обязательно включались карнавалы. Петр Первый сам подготавливал костюмы для себя и своих шутов, разрабатывал, кто на чем должен ехать. Некоторые шуты ехали на медведях, некоторые на свиньях, сам Петр – на запятках кареты в качестве протодьякона Всепьянейшего собора. И вот, в моем сознании возникли эти фантастические бурлескные картины – двухметровый император в окружении карликов, все в фантастических одеждах, с фантастическими инструментами, и я просто должен был написать свои "Карнавалы Санкт-Петербурга". Я должен был освободиться от этих видений. Конечно, мои "Карнавалы" не связаны непосредственно с карнавалами Всепьянейшего собора, но мой цикл навеян ими".

После прошедших с огромным успехом в парижской галерее Жака Карпантье выставки "Карнавалы Санкт-Петербурга", а затем через два года выставки "Чрево Парижа", хоть и написанной в иной, сдержанной цветовой гамме, но такой же фантастической и изысканной, многие полагали, что Шемякин будет продолжать в том же духе. Тем большим откровением для них оказалась состоявшаяся в знаменитой лондонской галерее Фишера выставка "Трансформа-

ции". Но для тех, кто знал, чем всю жизнь занимается Шемякин, лондонская выставка представлялась ничем иным, как закономерностью, потому что она раскрывала всю многолетнюю исследовательскую работу художника, связанную с изучением корней древнего искусства, поисками общности корней искусства древнего и современного. На этой выставке экспонировались многие его схемы, исследования, демонстрировалось, как он извлекает корни красоты из самых обыденных предметов. Там была, например, серия, посвященная уздечкам, – трансформация уздечек, и серия, посвященная трансформации седел, где седла превращаются в изящные дамские шляпы. Показывались рисунки, связанные с анатомией, с исследованием структуры скелетов, с биологией.

Когда почти два года назад, уже обретший в Париже успех, художник перебрался в Нью-Йорк, это вызвало удивление. А я помню, как он мне говорил в Париже, что устал от французского снобизма, от французской жажды камерного гедонистического искусства, от того, что его влекло к большим формам, к экспериментам, а парижские галерейщики требовали маленьких акварелей, пытались диктовать ему не только размеры работ, но и их тематику и цветовую гамму. Переехав в Нью-Йорк, Шемякин как бы обрел второе дыхание. "Америка создана для художников, – говорит он. – Это молодая страна, которая любит все новое. Я чувствую здесь себя раскрепощенным. Там меня превратили в акварелиста. Здесь я вышел на путь художника-живописца, каким я был в России и каким внутренне себя всегда ощущал".

Нью-Йорк, как некогда Париж, обогатил палитру художника. "Здесь, – говорит Шемякин, – наряду со старинными венецианскими тонами встречаются взрывы ван-гоговских красок. Здесь столько контрастов, что после умытого, ухоженного Парижа глаз художника наслаждается, насыщается. Вот просто эти дома, что напротив: посмотри, сколько в них красок, сколько оттенков. Ренуар говорил, что картины старых мастеров хороши только в тех музеях, где нет штата реставраторов. То же самое я могу сказать о городе. Чем его меньше красят и внешне подчищают, тем больше в нем для художника красоты".

Мы сидим в просторной мастерской Шемякина в нижней части Манхэттена. То и дело нашу беседу прерывают звонки. Кто-то предлагает организовать выставку в Калифорнии, кто-то просит прочесть лекцию в университете на тему "Трансформации", кто-то из молодых американских художников хочет зайти поговорить. А со всех сторон глядят на нас новые работы Михаила Шемякина: трехметровые полотна с метафизическими головами и бюстами, абстрактные

композиции, бронзовые маски, легкие изящные акварели. "Я прожил в Париже десять лет, – говорит Шемякин, – но вторую родину обрел только здесь, в Америке, а еще точнее – в Нью-Йорке".

1982 г.

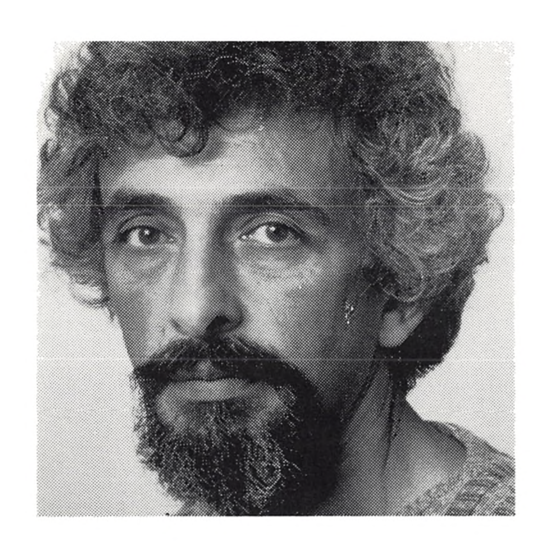
P.S. Изумление – иначе не назовешь то первое чувство, которое я испытал, увидев совсем недавно последнюю серию работ художника, которую он именует "Лонг-айлендской". Конечно, это Шемякин, конечно, он легко узнаваем для того, кто знает его творчество. И все-таки! Представьте себе просторную мастерскую, в которой висит двадцать с лишним холстов, кажущихся вначале, в какие-то считанные минуты, этакой мрачно-торжественной рапсодией. "Черное на черном" назвал Шемякин этот свой цикл, написанный нынешним летом на Лонг-Айленде. Но смотришь на картины и вот уже различаешь и серые, и голубые, и разных оттенков синеватые и зеленоватые цвета. И видишь фактуру (все они фактурны), которая тоже дает какой-то цветовой эффект. А еще через десять-пятнадцать минут осознаешь, что весь этот цикл – некое подведение итогов двадцатипятилетнему творчеству. Тут и шемякинские бутылки, и шемякинские черепа, и шемякинские мясные туши, и шемякинские хлеба, и шемякинские карнавалы... Тут питерский, парижский и нью-йоркский периоды переплелись между собой, художник суммировал, синтезировал все свои поиски и находки. Вернувшись к излюбленному, утонченному серебристо-серому колориту ленинградской поры, Шемякин в то же время трансформировал в новом ключе свои парижские разработки. Так и родилась эта, не побоюсь громкого слова, замечательная лонг-айлендская серия: палиптих "Кенигсбергские натюрморты", триптих "Погреб", "Натюрморт с тушей", "Автопортрет в виде смерти", "Автопортрет с танцующими в бутылке друзьями на фоне петербургских призраков". Многие из этих картин – своеобразный минимализм: на них изображен лишь один предмет. И каждый из этих холстов заставляет в себя вглядываться и вглядываться, то есть художник добился эффекта медитации и раскрывается перед тобой как бы постепенно.

"У тебя словно открылось не второе, а сразу пятое дыхание", – говорю я Шемякину.

"А у меня ощущение, – отвечает он, – будто я после длительного путешествия вернулся к самому себе. Мне кажется, что дальше я буду совершенствоваться в этом плане".

1985 г.

2



владимир григорович

Эмигрировал из СССР в 1972 году. С 1976 года живет в США. В настоящее время — в Джерси-Сити.

Персональные выставки:
1972: Израиль, Бат-Ям, Musée de Bat-Yam
1974: Израиль, Иерусалим, Galerie Nora-Arts
1976: США, Нью-Йорк, Banach Gallery
1978: США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery
1984: США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery
1985: Франция, Париж, Galerie Marie-Therese
Франция, Монжерон, CASE Musee de l'Art Russe Contemporain
1985—1986: США, Джерси-Сити, CASE Museum of Russian Contemporary Art in Exile

Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Нью-Йорка, Вашингтона, Шартра, Тура, Саарбрюккена, Парижа, Токио, Дюссельдорфа, Хамильтона (Канада) и др.

Владимир Григорович рисовать начал с детства. Поступил в Московскую городскую художественную школу, но, хотя был там на хорошем счету, так ее и не окончил: казенность преподавания даже отбила у него любовь к искусству и рисовать ему расхотелось. Однако в десятом классе первая любовь проснулась вновь, и он лихорадочно принялся рисовать на чем попало и где попало. На дворе стоял 1956 год. Оттепель. Некоторая либерализация. Многое, прежде запретное, стало доступным – альбомы по искусству, книги о русском авангарде 20-х годов и о современной западной живописи. Все это не оказало прямого влияния на Григоровича, но сама атмосфера способствовала его развитию. Да и с учителем ему повезло. Виктор Матвеевич Десницкий, с которым он занимался, был педагогом по призванию и заложил в начинающем художнике основы рисунка и композиции, обучил сложной технике акварели. Пройдя у него школу, Владимир Григорович поступил на художественно-графический факультет Московского педагогического института имени Потемкина. Уже на третьем курсе он начинает работать профессионально, чему немало способствовали поездки в Дагестан. Художник полюбил эту землю, ее взбирающиеся по горам домики, ее народную удивительно законченную деревянную утварь. Результатом его поездок были сотни пейзажей и натюрмортов, которые не раз экспонировались на выставках. Но, как считает сам Григорович, художником его сделал Самарканд.

"Там, в 1970 году, – говорит он, – со мной произошел какой-то перелом. С акварелей, написанных в Самарканде и после него, выстраивается ретроспективный ряд вплоть до сегодняшних моих картин. Одна линия, одна направленность в развитии. Можно вставить туда и дагестанские работы – дома, то есть объекты в пространстве. Но все-таки основное наметилось в Средней Азии".

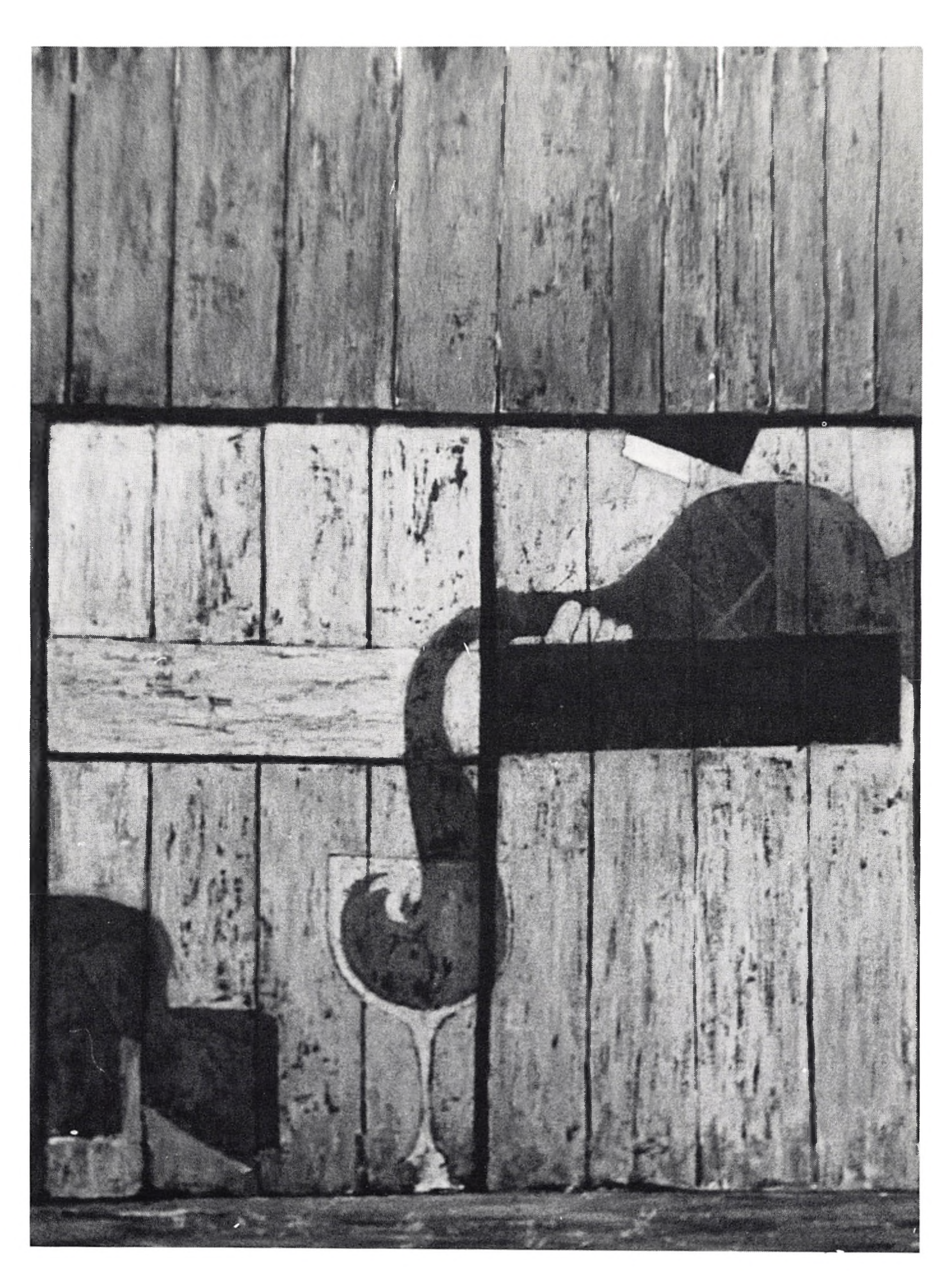
В Самарканде, городе поэтов и художников, помните, Петров-Водкин написал книгу "Моя Самаркандия", что-то новое было найдено Григоровичем даже и в технике. И особая самаркандская атмосфера, особые воздух, краски и небо обострили его зрение и чувство, создали в нем состояние, которое сохранялось еще многие годы. "Чего я только там не видел, – рассказывает Григорович, – но

особенно запомнилось такое: на ровной площади – высокие стены, из-за них выглядывают огромные карагачи, а внутри двор, усеянный осенними листьями, и посреди двора – восьмигранный бассейн с абсолютно неподвижной черной водой, на которой покоятся желтые листья. Вот тебе, – заканчивает он, – образ Самарканда".

Конечно, это увидено, – так увидено – именно художником. И только художник вот так, через деталь, может увидеть целое. Акварели Григоровича самаркандского периода очень спокойные, умиротворенные. Цвета в них сближенные. И еще отрешенность в них какая-то. "Я сейчас, кажется, снова к этому прихожу", – говорит он.

Григорович уже восемь лет в США, сначала жил в Нью-Йорке, а теперь рядом с ним, в Джерси Сити. До этого же был Израиль, куда художник приехал в 1972 году. Это было трудное для него время. И сама по себе эмиграция – вещь невеселая, а тут еще война, армия, напряженное положение в стране. И первые его израильские работы – тяжелые, мрачные. Неважно, что писал тогда художник – пейзаж ли, натюрморт – само настроение акварелей такое было. И все же как раз в Израиле пришло к нему ощущение профессионализма. Ну, конечно, и в Москве он считался профессионалом, но только считался. "В Москве, – говорит Григорович, – были МОСХ и советская власть, которые, раз уж я стал членом Союза художников, пропасть не дадут: закажут акварели и купят. А в Израиле я серьезно работал каждый день: писал, искал, размышлял. У меня была галерея. Я стал настоящим художником. Это в полном смысле слова стало моей жизнью, это стимулировало мое творчество. И к тому же от советской раздвоенности – одно на худсовет несешь, второе – по договору делаешь, третье – для себя и приятелей – не осталось и следа. А это для творчества, мягко говоря, очень важно. Уровень другим становится".

В Израиле Владимир Григорович перестал сомневаться в себе как в художнике и нашел тему, которая захватила его на многие годы, переехала вместе с ним в Нью-Йорк и принесла ему известность. Тема эта – дома, одновременно романтические и сюрреалистические по своему настроению. А набрел он на эту тему вроде бы случайно. Поехал однажды из Тель-Авива в Яффу. Дорога шла вдоль моря. Строилась там набережная, и старые строения сносились. И вдруг перед ним возник один уцелевший старый дом, возвышавшийся над грудой разбитых кирпичей, как зуб, и так поразивший воображение художника, что он сфотографировал его, вернулся домой и засел за работу. Наверное, это, то есть образ домов, где-то в подсознании у него таился еще с Дагестана. Теперь Григорович разыскивал дома, близкие ему по настроению. Но никогда он не



''Маленькая Италия – Джерси-Сити'', холст/масло, 1983.

изображал просто тот дом, который понравился. Он отталкивался от него, фантазировал, компилировал детали. Вырванные из городских рядов дома возникали на его акварелях в пустыне, на берегу моря, а то и словно бы непонятно где — в выдуманном мире. Но все это — дома и в пустыне, и на берегу, и в фантастическом мире — было по сути своей одним и тем же: предметом в пространстве. Небо, земля, пропорции между ними и предмет, вставленный в это пространство — вот что занимало художника. Переехав в США, Владимир Григорович в течение почти пяти лет развивал найденное в Израиле. В Нью-Йорке размеры его акварелей увеличились во много раз. Они стали менее напряженными и с формальной точки зрения чище. Григорович писал их, решая все ту же задачу. О первой его нью-йоркской выставке художник и искусствовед Сергей Голлербах в 1977 году писал: "Дома Григоровича могут быть истолкованы как символы уединения, укрытия, отшельничества или как величавые бастионы в незащищенном от ветров, угрожающем мире. Некоторые из них окружает романтически-сюрреальная атмосфера Феллини. Все они — законченные вещи, художественно осуществленные образы, технически завершенные, представленные без эффектов и излишней драматизации".

И чем дальше работал Григорович, тем умиротвореннее становились его акварели, шум внешнего мира не проникал в его творчество. Уже в 1979 году, откликаясь на новую выставку Григоровича, критик Вячеслав Завалишин отмечал: "Художник напоминает канатоходца, который непрестанно балансирует между романтизмом и сюрреализмом... В его прежних пейзажах было что-то горестное, напряженно-драматическое, тревожное... В новых же — тревожное чувство переходит в состояние покоя." "Да, я — романтик, — говорит Григорович. — Меня так часто и встречают: привет, романтик. Что ж, пусть будет так. Я хочу оставаться самим собой, а не бежать вприпрыжку за американскими художниками по Сохо. Мне чуждо их искусство. Все кричит, разрывается на части. Они называют себя "детьми Нью-Йорка". Я же — не дитя Нью-Йорка. У меня европейская закваска. Мне в Париже как-то приятнее".

В США Григорович много писал по памяти, но и от Нью-Йорка он далеко не ушел. И в нем, и в Джерси-Сити он отыскал свои дома. Потом и просто стены разрушенных домов. Леонардо да Винчи говорил: "Больше смотрите на старые стены" "Я тут это особенно хорошо понял, — рассказывает Григорович. — Представь себе: сломали дом, и осталась одинокая стена. Тут и обрывки обоев, и следы от дымоходов, и какие-то особые, неподдающиеся описанию следы живших здесь людей. Очень интересно в формальном плане и живо-

писно.” Возможно, как раз рассматривая и изображая эти стены, вернулся Григорович (он же массу натюрмортов когда-то написал) к детали и плоскости. Но окончательно это сформировалось в 1980 году, во время двух поездок в Париж. Как когда-то самаркандская, поразила его парижская атмосфера, парижская серо-серебристая гамма, парижский воздух, в котором все предстает в какой-то живописной ауре. И тогда же потянуло его к маслу. Ведь у акварели есть вполне определенные и небезграничные возможности. ”У масла, – говорит Григорович, – возможности бесконечные. Да вот хотя бы просто: маслом пишешь, не понравилось – взял и исправил, нашел новый ход. В акварели – как сапер. Ошибаться нельзя.”

Но писать маслом – это значит осваивать иную технику. Было страшновато. Однако внутренняя потребность была столь сильна, что Григорович свои опасения преодолел. «Довольно долго преодолевал, и с трудом”, – признается он.

Мы сидим в его мастерской в Джерси-Сити. Вокруг нас – огромные холсты. Здесь уже не дома в пейзаже или дома одинокие. И Париж, и Нью-Йорк даны через детали. Париж через очень характерные, закрытые, словно зашторенные витрины магазинов, через узорные решетки, через окна. Нью-Йорк – через вывески, двери, заборы. Но, кстати, вот двери нью-йоркские и вот – парижские. Первые – напряженные, экспрессивные. Вырывающаяся из ряда плоскостей желтая плоскость будто вопит о дисгармонии мира. Парижские двери – более яркие и более теплые, со спокойной цветовой гаммой.

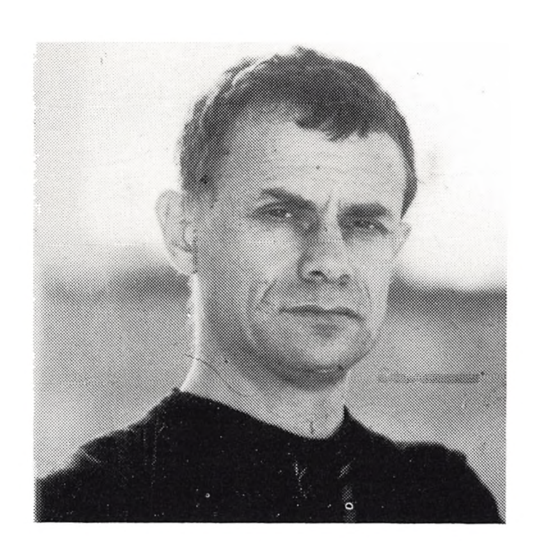
”У меня чисто живописные задачи, – говорит Григорович. – Меня интересует живописный строй, сочетание оттенков. Сейчас я стремлюсь к простоте рисунка, к простоте композиции, к логике связей линий на плоскости. И все это – основа для живописи, к которой я потом с дрожью приступаю. А дальше уж, как говорится, спонтанный синтез эмоций, интуитивная подсознательная игра цвета”.

Интересно, что в своем творчестве он старается соединить, синтезировать двух таких полярно противоположных художников, как Мондриан и Моранди. В первом его привлекают формально-композиционные построения. Во втором – интересует колористическое начало. Впрочем, для Григоровича, Мондриан в достаточной степени романтичен. ”Посмотри, – говорит он, – как романтически называл Мондриан свои композиции, например, ”Блюз на Бродвее”. В Москве это было для меня пустым звуком. Только здесь, в Нью-Йорке, я смог понять этого художника. И вообще, хотя я и заквашен на европейской культуре, Нью-Йорк мне много дал. Тут ведь со-

брались художники со всего мира. Все жаждут успеха. Славы. Идет гигантское соревнование. Что ж, и это стимул, и сильный. Я вот посоревновался, обрел то, что хотел, а сейчас закончу цикл этих картин и обращусь к натюрмортам. Соскучился по ним."

А я смотрю на его полотна, которые ассоциируются у меня с музыкой: вон то – с торжественной и тяжелой мессой Баха, а это – с прозрачным и элегическим ноктюрном Шопена. Я гляжу на его, словно дрожащие от эмоций, голубые с легкими вкраплинами бежевого, в светло-зеленые с вкраплинами коричневого, черные с вкраплинами красно-бурого, плоскости, и на меня нисходит ощущение праздника. Праздника живописи и музыки. Праздника, созданного трудом, но его-то на просторных холстах не ощущаешь, они впитали его, и он растворился в плоскостях, тонах и оттенках. Праздника, творимого во времени и пространстве истинным живописцем Владимиром Григоровичем.

1983 г.



михаил гробман

С 1971 года живет в Израиле.

Персональные выставки:
1971: Израиль, Тель-Авив, Museum of City
1972: Израиль, Иерусалим, Nora Art Gallery
1973: Израиль, Беер-Шева, Negev Museum
1974: Израиль, Тель-Авив, International Art Fair
США, Чикаго, Spertus Museum

Выставлялся в групповых экспозициях совместно с израильскими художниками. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях и выставочных залах и галереях Флоренции, Лугано, Дортмунда, Штуттгарта, Кельна, Венеции, Беллинзоны, Турина, Бохума, Саарбрюккена, Шартра, Нью-Йорка и др.

Михаил Гробман – художник-самоучка. В этом определении нет ничего обидного. Я просто хочу сказать, что он не заканчивал специальной школы, училища, института, а учился сам, учился у своих друзей- художников. Их среда была для Гробмана на протяжение многих лет его средой обитания. Хотя Гробман и сам рисовал с детства, но рисование это всегда было для него лишь забавой. Он уже с тринадцати лет писал стихи, и ему, по его собственным словам, было совершенно ясно, что он будет поэтом. Но однажды, в 1959 году, Гробман зашел к своему, ныне покойному, другу Владимиру Пятницкому. Тот делал в это время монотипии. "Дай и я попробую", – сказал Гробман и принялся за работу, изготовив за несколько часов около двадцати монотипий. Пятницкий смотрел на него с иронией: мол, пришел к художнику-профессионалу приятель и тешится. Да и сам Гробман в тот день к своим монотипиям отнесся точно так же. Однако, видимо, что-то в нем тогда произошло, взрыв какой-то. Через месяц уже дома он сделал еще одну серию монотипий, а после этого, как говорит Гробман, "начался какой-то невероятный, какой-то бешеный период". Он стал рисовать каждый день – вставал утром и, даже не завтракая, принимался за работу, набрасываясь на нее, как измученный долгой жаждой путник на нежданно раскрывшийся перед ним водный источник. Так прошел год, год исступленного творчества, причем Гробман не только рисовал, но и занимался живописью – писал гуашью и маслом. В конце 1959 года друзья даже организовали его выставку в Мухинском училище.

Но сформировался как художник, как уже некая индивидуальность, Михаил Гробман лишь к концу 1964 года. Тогда определились, и на много лет вперед, две его творческие линии: то, что он называет идишской ситуацией – портреты еврейских стариков (сторожей, каббалистов, философов), портреты экспрессивные и в то же время несколько тяжеловатые, и то, что он определяет, как "логический символизм". Это искусство фантастическое, в смысле персонажей гробмановских работ, искусство, которое можно еще назвать и фольклорным, так как все эти персонажи навеяны были русским и еврейским фольклором. В стилевом же плане это было нечто примитивистское. И еще была в работах Гробмана

того периода полная свобода в смысле подачи материала. Он говорит: "Когда я рисовал лист или дерево, то я изображал их, как мне хотелось. У меня в голове не было никаких предтеч, я не пытался даже думать о том, что существуют уже другие, нарисованные как-то деревья. Более того, когда я, к примеру, рисовал зверей, то вовсе не представлял для себя что-то конкретное, скажем, кошку, собаку или тигра". В общем – логический символизм, который, на мой взгляд, можно назвать еще и фантастическим примитивизмом. Работы этой линии творчества Гробмана, как я уже сказал, базировались, в основном, на русском и еврейском фольклоре: на гуашах, рисунках и монотипиях художника возникали русалки, символические рыбы и львы, семисвечники, мифологические фениксы... Кстати говоря, как раз "логический символизм" являлся для Гробмана главным направлением, сохранившимся, хоть и в определенном плане преображенным, и в его эмигрантском творчестве. Идишская же линия – была всегда как бы вторым фоном и, пожалуй, к отъезду художника из России практически уже была им исчерпана.

С 1971 года Михаил Гробман живет в Израиле. Он не ощущает себя эмигрантом, он – репатриант. Он принимает с самого начала активное участие в израильской художественной жизни, выставляется в Тель-авивском музее (персональная экспозиция), во многих галереях. Однако в нем постепенно начинает созревать противостояние израильскому изобразительному искусству, которое Гробман называет западным и даже конкретизирует – американизированным. "Я, – заявляет Гробман, – вскоре понял и почувствовал, что это не мое, что это чужое, что я должен не просто сохранить себя, но как-то и выступить против того искусства, которое меня окружало". В этом искусстве Гробману не хватало этического начала, эмоциональности и духовности.

Так что если говорить о влиянии западного, в данном случае израильского, искусства на художника, то оно состояло в том, что, резко отталкивая Гробмана от себя, служило для него как бы катализатором в его развитии, вынуждало его работать более интенсивно и заставляло искать, экспериментировать в своем творчестве. "В этом смысле, – говорит он, – влияние западного искусства действительно было, то есть я должен был этой культуре противостоять". Кстати, для этого он даже организует группу "Левиафан" (1976 г.), а еще до создания группы, в 1975 году, начинает выпускать одноименную газету, в которой прокламирует свои взгляды и выступает против, так сказать, официального израильского американизированного искусства. Но главное противостояние Гробмана чуждой ему культуре состояло в первую очередь в его собственном твор-

честве, в развитии "логического символизма" в новой ситуации. Его работы на бумаге и картоне стали более экспрессивными, и художник начал все более абстрагироваться от реалий, которые изображал. Причем, если говорить об экспрессии, достигалась она Гробманом не традиционными живописными методами, свободными движениями кисти, например, а за счет гораздо более четких контуров, более резкого разделения цветового – на черное и белое. И важное значение стали играть в его картинах и графике шрифты, работая не только визуально, то есть пластически, но и неся совершенно определенную смысловую нагрузку, часто мистического плана. Кроме того, в Израиле Михаил Гробман стал переносить свои композиции на скалы, стараясь при этом найти способ выразить все это в самом непосредственном отношении к природе. Иными словами, он стал кроме станкового искусства заниматься и сòзданием объектов в пространстве. Наконец, Гробман, развивая свое направление, занялся и тем, что он называет "антиперформансом". "Я брал, например, человека, – рассказывает художник, – закутывал его в саван, то есть превращал в абстрактную фигуру, а на саване были нарисованы какие-то фантастические буквы, или какие-то символические тексты, или нечто мистическое, скажем, черная рука с глазом посредине (я подобное рисовал еще в России). В еврейской мифологии это символ дьявола. И разводился костер, который, конечно, не был виден, и в клубах дыма фигура начинала двигаться на фоне живого пейзажа. Конечно, такое действо, – продолжает Гробман, – внешне походит на перформанс, но на самом деле это что-то ему противоположное, ибо перформанс, как и театр, рассчитывает на зрителя, а мне зритель был не нужен, его присутствие абсолютно исключалось, мне была необходима некая мистичность действа. А мистика и зритель, мистика и развлечение – это две совершенно взаимоисключающиеся вещи".

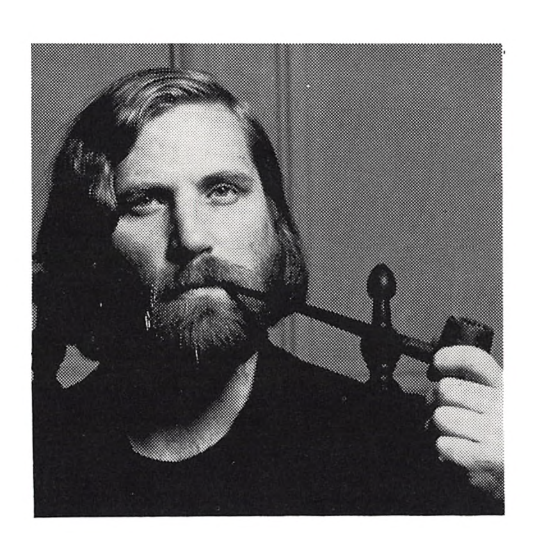
Желание Михаила Гробмана оставаться самим собой и даже противостоять окружающей его и чуждой ему культуре, вызвало гнев у так называемых (по словам Гробмана) идеологов израильского авангардного искусства. Они разглядели в нем и в художественном, и в социальном плане чужака и навесили на самого художника и на его группу ярлыки: правые, крайне правые, мистики... Однако, несмотря на многочисленные статьи, направленные против творческих идей Гробмана, художник себе не изменял и активно отстаивал свои позиции. "Настоящий авангард, – утверждал он, – всегда базируется на фольклоре и должен корнями уходить в народную почву. Если искусство хочет быть космополитическим по высокому счету, то оно должно уходить корнями в почву национальную".



"Пейзаж Мертвого моря", наскальная роспись, дым, 1979

И хотя такого рода заявления вызывали бурю негодования, просто отмахнуться от художника и его творческих идей недоброжелатели не могли, так как видели, что идеи эти как-то влияют на других художников, на ситуацию. Именно поэтому в очередном томе "Израильского искусства" они были вынуждены поместить и манифест группы "Левиафан", и репродукции работ Михаила Гробмана, который называет себя русско-еврейским художником. Это два его крыла — русское и еврейское начала. Оторви одно — и уже не взлететь.

1985 г.



евгений есауленко

С 1978 по 1980 год жил в Париже.
С 1980 года живет в Нью-Йорке.

Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Парижа, Нью-Йорка, Джерси-Сити, Монжерона и др.

Евгений Есауленко родился в 1946 году в городе Краснодар в семье военнослужащего. Вскоре отца перевели по службе на Дальний Восток и там, в Южно-Сахалинске, в пятом классе школы, Есауленко и приобщился к изобразительному искусству и полюбил

его. Конечно, одаренным он, видимо, родился, но понадобилась встреча с подлинным педагогом, который разбудил то, что дремало в глубине души мальчишки. И вот такой учитель оказался в Южно-Сахалинске, совершенно одержимый художник, чьи уроки рисования, по словам Есауленко, являлись не школьными, а скорее, студийными. Учитель приносил на уроки геометрические фигуры, естественно, не слишком сложной конфигурации, какие-то простейшие по форме и цвету листья, чучела птиц, животных. И все это нужно было рисовать. Для пятого класса, пожалуй, тяжеловато, но Есауленко с этим справлялся. К сожалению, учителя вскоре с работы выгнали, вполне возможно, что как раз за столь неортодоксальный метод преподавания, и Есауленко стал заниматься в студии изобразительного искусства Дома пионеров. Но первого своего учителя-фанатика он помнит до сих пор – еще бы, ведь тот не только заложил в Есауленко какие-то основы рисунка, композиции, цветовых и плоскостных решений, но, и это главное, пробудил в нем впервые интерес к живописи, и, в частности, к акварели. Кстати, в студию, о которой я упомянул, Есауленко сперва брать не хотели, слишком молод он был. Но когда юный художник принес свои работы, то заведующий студией изменил свое решение, сказал, что начальный период тот уже прошел, и зачислил Есауленко в одну из студийных групп, где и продолжалась несколько лет его учеба искусству живописи.

Когда семья перебралась в Москву, Есауленко поступил там в Художественное училище имени 1905-го года на художественно-постановочный факультет, а по окончании его стал мечтать о Ленинградской Академии художеств. Он даже попытался поступить туда, но не взяли, сказали, что слабоват рисунок. Однако Есауленко проявил твердость: пошел работать на стройку, чтобы иметь лимитную прописку, и поступил на подготовительные курсы этой Академии. Преподаватели там были хорошие, из Центральной художественной школы, где учились тогда Шемякин, Зеленин и многие другие молодые живописцы, которые уже к середине 60-х годов заявят о себе и примут активное участие в движении художников-нонконформистов. Учеба на подготовительных курсах, во время которой Есауленко приглядывался к Академии, к царящей там атмосфере, разочаровала его. А тут он еще познакомился с ребятами, обучавшимися в Высшем промышленно-художественном училище имени Мухиной, поглядел на то, что делалось у них (а у мухинцев было куда свободнее, чем в Академии) и в конце концов подался в это училище на факультет монументально-декоративной живописи. Там Есауленко проучился несколько лет и, не дождавшись диплома

(надоела учеба), ушел на свободу. Основы искусства живописи теперь уже были освоены глубоко, хотелось дальше учиться самому, экспериментировать. Безусловно, нужно было как-то существовать, но это его не беспокоило. Есауленко через Комбинат декоративно-прикладного искусства получал заказы на оформительские работы, делал их, а все остальное время проводил в музеях и в библиотеке Академии художеств. Это была его школа. И еще, конечно, большую роль в становлении его как живописца сыграла встреча в 1965 году с Михаилом Шемякиным и другими художниками группы "Санкт-Петербург". Стиль этой группы – метафизический синтетизм -- оказался близок Есауленко и оказал влияние на его развитие. Он, естественно, продолжал искать себя, экспериментировать, но все это происходило теперь уже в русле группы, основные принципы которой состояли в следующем: принцип сделанности, завершенности работы; принцип бережного отношения к фактуре и цвету; принцип строгого отбора предметов (скажем, в натюрморты не должно было попадать ничего случайного, лишнего, и все предметы обязаны были быть как-то друг с другом логически связаны – если кусок мяса, например, то и нож, естественно, а не стакан, если графин с водкой, то рюмка или как раз стакан, а не ложка или еще какой-либо абстрактный в этой ситуации предмет). И, конечно, была еще у группы главная задача – поиск корней искусства, синтез старого и нового искусства, их симбиоз, слияние. А во всем остальном никаких ограничений в группе не существовало, каждый экспериментировал, как хотел, развивался самостоятельно. То же самое происходило и с Есауленко, который сформировался как художник во второй половине шестидесятых годов. Он писал в то время уже не только акварелью, но и маслом, гуашью и темперой.

В том же ключе и он, и другие художники группы продолжали работать после отъезда Шемякина на Запад в 1971 году. А в течение 70-х годов все художники группы "Санкт-Петербург", за исключением Анатолия Васильева, покинули Ленинград и обосновались в Париже. Но еще до отъезда своего, который произошел в начале 1979 года, Есауленко попал под влияние Макса Эрнста, причем не сюрреалистического его начала, а фактурных и цветовых разработок художника. Нужно сказать, что тяга к фактурам, к лессировкам, проявилась у него еще в юности, на Сахалине, где осталось много японских сооружений, каких-то плит, каких-то священных камней. Еще тогда Есауленко поразило, как японцы ценят фактуру камня и дерева, как они умеют выявлять красоту самого этого материала, текстуру поверхности. Встретившись с фактурными эксперимента-

ми Макса Эрнста, художник вспомнил и вот те японские работы, и то в этой области, что было у старых мастеров, любовь к которым привил ему Шемякин. Все эти эксперименты с фактурой и цветом явственно видны на произведениях Есауленко 1971-1975 годов: в натюрмортах и разного рода композициях, связанных с цирком. И, конечно, найденное и отработанное в эти годы, так или иначе, использовалось художником и в дальнейшем – и тогда уже, когда он жил в Париже (1979-1980 гг.), и в Нью-Йорке, куда он перебрался в конце 1980 года и живет и поныне.

И здесь Есауленко в рамках метафизического синтетизма, рамках, как я уже говорил, достаточно широких, продолжает совершенствовать свой стиль, экспериментирует в области фактуры и цвета. Темы его, в основном, остаются теми же, что и в Ленинграде: натюрморты, фактурные абстрактные композиции. Нью-Йорк и американское искусство повлияло на него только в смысле углубления и расширения внутренней свободы, да еще размеров холстов. Ни в Ленинграде, ни даже в Париже у него не было возможности пробовать свои силы на большом пространстве, а в Нью-Йорке размах во всем такой, что просто тянет замахнуться на большое полотно. И еще привлек Нью-Йорк Есауленко тем, что, по его мнению, тут даже принято экспериментировать. А у самого-то художника любовь к эксперименту – в крови. Именно в Нью-Йорке (в Париже Есауленко продолжал свою российскую колористическую линию) его палитра, ранее обходившаяся, главным образом, сдержанными тонами, ну, там, коричневыми, желтыми, черными, зелеными, обогатилась красными и голубыми цветами, да и еще открытыми. И его полуабстрактные работы, целые циклы, стали одним из двух основных, наряду с натюрмортами, направлений его творчества, тоже только тут, в Нью-Йорке. Но по эстетике своей Евгений Есауленко остался художником европейским. Он говорит: "Я не могу сказать, что Европа перестала на меня влиять. Все-таки, мы все из России, а русская культура, несмотря на свою самобытность, культура все же европейская. Вот сейчас меня, например, интересуют поиски испанца Тапиеса, и все больше последнее время сказывается на мне искусство Шардена, его натюрморты, и натюрморты голландцев, работы старых итальянских мастеров. В использовании всего этого наследства, каких-то, точнее, элементов его, конечно, в современной интерпретации, по-моему, таится большое будущее всего искусства".

А еще мне хочется отметить, что хотя Есауленко и отдал дань большим размерам, но продолжает он работать, главным образом, с холстами среднего и малого формата. В них, по-моему, наиболее убедительно раскрываются его фактурные, цветовые и композици-



”Натюрморт”, холст/масло, 1985

онные разработки и находки.

Недавно я побывал в мастерской художника в Нижнем Манхэттене, в Сохо. На стенах я увидел десяток полуабстрактных композиций, очень сделанных, фактурных, несколько сдержанных по своей красочной гамме, органного, что ли, звучания. А вот самые последние натюрморты, которые Есауленко мне показал, совсем иные: легкие, со сложным цветовым решением, с чередованием открытых и приглушенных тонов, со множеством нюансов и изящным рисунком. Если продолжать музыкальные сравнения – этакая шопениана. "Я думаю, – сказал мне на прощание художник, – что в ближайшее время буду продолжать писать натюрморты. Что-то потянуло на них".

И хорошо, что потянуло. Мне очень нравятся эти его вдохновенные и раскованные вещи. Да и что греха таить: все-таки в последние три-четыре года Евгений Есауленко писал маловато. Видимо, происходила в нем какая-то внутренняя работа. И вот теперь – сначала фактурный полуабстрактный цикл, а затем прекрасные натюрморты... На смену затянувшемуся периоду размышления пришла пора активного творчества, есауленская осень в Болдино, простите, в Нью-Йорке. Впрочем, у каждого русского художника, как и у поэта, есть своя осень в Болдино, в какой бы точке земного шара он ни обосновался, даже если точка эта столь самобытна, как Нью-Йорк.

1985 г.



эдуард зеленин

С 1976 года живет в Париже.

Персональные выставки:

1980: Западная Германия, Гамбург, Bank Fur Gemeinwirtschaft
1981: Швейцария, Лозанна, Galerie Virus
Швеция, Стокгольм, Galerie St. Paul
1983: Италия, Милан, Galerie Pagani
1985: Западная Германия, Дюссельдорф, Conservatoire Robert Schumann

Выставлялся в парижских салонах. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Вены, Парижа, Лондона, Венеции, Западного Берлина, Нью-Йорка, Вашингтона, Турина, Шартра, Бохума, Дюссельдорфа, Тура, Токио и др.

Однажды у двух знакомых коллекционеров приметил я небольшие фактурные холсты, главным образом, натюрморты, выполненные мастерски, с отменным вкусом, с этакой виртуозной обработанностью каждого сантиметра холста и абсолютной выписанностью, завершенностью каждой детали. Это были работы Эдуарда Зеленина. Мне хотелось для полноты моей коллекции неофициального русского искусства включить в нее картины этого художника. Но жил Зеленин не в Москве и не в Ленинграде, а где-то под Владимиром, и никак мне не удавалось к нему выбраться. Поэтому, когда в начале сентября 1974 года Зеленин пригласил меня на свою выставку, которую открывал в Москве в мастерской друга, я тут же отправился на этот своеобразный вернисаж и увидел не картины, нет, а хорошо запомнившуюся мне живописную сценку: здоровенный сержант милиции и группа дружинников закрывали выставку. "Забивай!" – громовым голосом скомандовал сержант, и бравые ребятушки застучали молотками, заколачивая мастерскую. Однако это происшествие не напугало художника, и 29 сентября он принял участие в знаменитой четырехчасовой выставке в Измайловском парке – первой официально разрешенной экспозиции неофициального русского искусства.

Полотна Зеленина, которые я увидел там, совершенно не походили ни по размеру, ни по стилю на те его натюрморты, что попадались мне раньше. Это были большие картины без какой-либо фактуры, очень гладкие, если же говорить не о технике, а о стиле, то это был гиперреализм, но не тот, западный, лишенный каких бы то ни было эмоций, от холодной руки которого мечтал спастись английский искусствовед Джон Сперлинг. Зеленин сумел создать свой, что ли, гиперреализм, и полотна его, отчасти отмеченные почти обязательным присутствием Владимира, маковок его церквей, его знаменитых храмов, таили в себе эмоции, вызывая ответные чувства у зрителей. Я говорю не только о собственных ощущениях. Многие из моих иностранных друзей, видевшие эти картины Зеленина и, естественно, хорошо знакомые с западным искусством, тоже отметили это необычное для гиперреализма качество зеленинских холстов.

Критик Борис Гройс назвал концептуализм московских художников романтическим. Я думаю, что то, что делал в начале и середи-

не 70-х годов Эдуард Зеленин, можно с полным основанием определить как романтический гиперреализм.

С картинами такого плана и приехал Зеленин в декабре 1975 года в Вену. Сколько лет он безуспешно пытался выставиться в Москве и Ленинграде, а тут, едва успел прибыть – выставка, и не где-нибудь, а в венском Кюнстлерхаузе, главном выставочном зале австрийской столицы. Кстати, прошла она успешно. И газеты писали о своеобразном русском художнике, и купили у него сразу несколько картин.

А за Веной последовал Париж, где Эдуард Зеленин живет и работает уже почти восемь лет. Тут он заново сблизился с Михаилом Шемякиным и Олегом Лягачевым, бывшими ленинградцами, членами созданной в 1964 году группы "Санкт-Петербург", исповедующей принципы метафизического синтетизма. Еще в середине 60-х годов, когда Зеленин время от времени наезжал в Лениннград, он подружился с этими художниками и заинтересовался их творческим методом, в котором многое было близко ему. И вот теперь в Париже он даже поначалу вступил в группу "Санкт-Петербург", и в творчестве его начался третий этап, который, видимо, был необходим для художника, но который, на мой взгляд, затянулся.

Дело в том, что мастерски владея кистью и будучи первоклассным рисовальщиком, Зеленин мог себе позволить широко экспериментировать. Уйдя от гиперреализма, он пытался в новых работах, чаще всего акварелях, сохранить что-то и от него, и от находок своего первоначального периода и совместить это с метафизическим синтетизмом. Мне кажется, что хотя этот опыт и обогатил Зеленина, в чем-то главном он оказался неудачным, ибо принципы школы метафизического синтетизма начали явно превалировать, мешая ему синтезировать собственные поиски и находки прошлых периодов его творчества, то есть задерживали выработку им стиля нового, к которому он стремился. Конечно, Зеленин и сам все это хорошо понимал, но все-таки ему понадобилось время, чтобы пройти путь, на который его занесло, и выполнить то, что он задумал в те дни, когда только приехал в Париж.

Интересно, что этому помогла старая, вроде бы не имеющая прямого отношения к его работам, живопись. Он сам рассказал мне, когда я был в его парижской мастерской, о влиянии на него венецианской школы живописи, или, например, Рембрандта, картину которого "Ночной дозор", он, побывав в Голландии, как бы открыл для себя заново. Естественно, речь идет не о стилевом влиянии, а об эмоциональном воздействии. Это воздействие помогло ему избавиться от сомнений, он ясно понял, что нужно делать. На новых

его полотнах, действительно, совместились все находки и открытия трех предыдущих периодов его творчества.

Описывать картины словами всегда неблагодарная задача, но я все-таки не удержусь от искуса, так как то, что пишет теперь Зеленин, это хоть, возможно, и не последний, но значительный этап в его творчестве. Однако, прежде чем обратиться к картинам, в которых гиперреализм причудливо, но убедительно скрестился с минимализмом и метафизическим синтетизмом, хотелось бы сказать, что совсем иным стал колорит и холстов, и акварелей художника. Когда-то сдержанные, приглушенные краски превратились в мажорные, звонкие. Синий цвет соседствует с красным, коричневый – с зеленым, голубой – с белым, и эмоциональный накал этих работ намного сильнее прежних.

Вот полотно "Вечерние галлюцинации", построенное на резких контрастах и цвета, и мысли. Сумерки. Красивая женщина с зеркалом. Какие-то отвратительные чудовища рядом с ней. И тут же во много раз увеличенный кузнечик и, наоборот, во много раз уменьшенные доисторические ящеры, словно из глубины веков ползущие в грядущее. Такое смещение пропорций, заставляющее нас вглядываться будто под микроскопом в мелкие предметы, и видеть как бы в перевернутый бинокль большие, такое противопоставление красоты, которая, по словам Достоевского, должна спасти мир, уродству, придает картине философскую глубину, воздействует на чувства зрителя и заставляет его размышлять.

Зеленин не хочет ничего объяснять, он дает только эмоциональный толчок, только импульс к мысли, не раскрывая свой замысел до конца. Пусть зритель сам воспринимает, сам разбирается, сам поставит точку. Эта позиция Зеленина перекликается с известными словами Пикассо о том, что после того, как картина написана, она живет своей собственной жизнью, в зависимости от того, кто на нее смотрит.

В новых многозначных полотнах Зеленина каждый увидит свое, каждый почувствует и прочтет в них нечто, созвучное своим ощущениям и мыслям. Особенно ярко такой подход к творчеству проглядывается в новой картине Зеленина с коротким названием "Стоп". Этот написанный латинскими буквами знак не впервые появляется на зеленинских полотнах. Но прежде, в картинах, созданных в России, он прочитывался однозначно, как, например, надписи на холстах и рисунках московского художника Эрика Булатова: "Выхода нет" или "Нет выхода". Теперь замысел Зеленина сложнее. На переднем плане – околевший голубь мира, обнаженная женщина, беспомощная и слабая, перед мертвым голубем, увеличенное во мно-



"Вечерние галлюцинации", холст/масло, 1984

го раз отвратительное насекомое (то ли неведомый жук, то ли паук) как символ зла, а перед ярко выписанным знаком "Стоп" раскинулось уходящее в никуда белое пространство – неизвестность, которая может означать и надежду, и безнадежность. Может, – это конец, а, может, – и начало. Очень эмоциональное противопоставление и снова не доведенная до конца мысль, что дает возможность зрителю думать, импровизировать.

1982 г.



виталий комар и александр меламид

С 1977 по 1978 год жили в Израиле. С 1978 года живут в Нью-Йорке.

Персональные выставки:

1976: США, Нью-Йорк, Ronald Feldman Gallery
1977: США, Нью-Йорк, Ronald Feldman Gallery
1978: Израиль, Тель-Авив, Galerie Levana
США, Нью-Йорк, Ronald Feldman Gallery
США, Хартфорд, Museum Hartford-Atheneum
1980: США, Вычета, Ulrich Museum of Art
США, Нью-Йорк, Ronald Feldman Gallery
1982: США, Нью-Йорк, Ronald Feldman Gallery
1983: США, Ричмонд, Anderson Gallery
1984: США, Нью-Йорк, Ronald Feldman Gallery
США, Бостон, Massachusets College of Art
США, Айова, University of Aiowa Museum of Art
1985: США, Нью-Йорк, Ronald Feldman Gallery
Англия, Оксфорд, Museum of Modern Art
Франция, Париж, Musée des Arts Decoratifs

Выставлялись совместно с израильскими и американскими художниками. Принимали участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Нью-Йорка, Венеции, Турина, Бохума, и др.

Представьте себе просторное помещение, стены которого завешаны большими полотнами, изображающими Ленина, Сталина, революционного матроса, возвращающихся с демонстрации под красным флагом большевиков. Причем картины написаны в этаком помпезном псевдоклассическом стиле, на них мелькают детали, знакомые по самым кондовым произведениям социалистического реализма, а в зале то и дело раздаются взрывы смеха, на лицах у зрителей мелькают улыбки. Да и как не улыбаться при виде такого противоестественного сочетания, как Сталин в маршальском мундире и почтительно замершие перед ним в классических позах и в классических одеяниях музы. И как не засмеяться у трехметрового холста "Я однажды видел Сталина", на котором сквозь заднее стекло автомобиля выглядывает любимый вождь, отодвинувший чуть-чуть в сторону тяжелую, видимо, бархатную красную занавеску. И как оставаться серьезным перед картиной "Большевики, возвращающиеся с демонстрации"? На полотне две могучие, ничем не остановишь, фигуры под алым стягом, а перед ними тщательно выписанный поднявшийся во весь рост, но во много раз уменьшенный динозавр. И при всем том эти, и все остальные, представленные на выставке работы отнюдь не бурлеск, не желание эпатировать публику, а серьезное, полное иронии и сатиры искусство. На пригласительном билете оно коротко именуется соц-артом. Такое определение дали своему творчеству эти художники-концептуалисты еще в Москве. Именно они создали этот стиль, выдвинули и разработали идею искусства соц-арта. По аналогии с поп-артом. Но американский поп-арт родился от обилия вещей. Соц-арт – дитя социалистической действительности, родился по замыслу Комара и Меламида, от обилия идей. Их умное, ироническое и парадоксальное искусство вызвало интерес уже тогда, то есть десять лет назад, и первая выставка Комара и Меламида в Нью-Йорке, в галерее Фельдмана, состоялась в 1976 году, когда художники находились в СССР.

Виталий Комар и Александр Меламид первую совместную работу сделали в 1965 году, когда учились в Московском высшем художественно-промышленном училище, бывшей Строгановке. В то время они еще не стали постоянными соавторами, хотя иногда и писали вместе. Каждый работал больше самостоятельно, и кра-

сочные холсты Меламида мало походили на монохромные Комара. Сблизила их возникшая во второй половине шестидесятых годов тенденция, которую они шутя назвали "ретроспективизмом" и суть которой заключалась в попытке вернуть абстракционизм в русло классики. "Мы хотели, – говорят они, – надуть объемом черный квадрат Малевича".

Лишь в 1972 году окончательно образовался тот тандем Комар-Меламид, который обрел известность и в СССР, конечно, в неофициальных кругах, и на Западе. В 1972 году они как раз и придумали соц-арт, причем открытие это, как часто бывает, явилось внезапно и было достаточно случайным. "Я вспоминаю 1971 год, – рассказывает Виталий Комар. – Очень странное состояние было у всех. Молодежные выставки прикрыли. Молодых художников не выставляли с 1968 года. Настроение у нас, да и не только у нас, было подавленное. Какое-то безвременье наступило. Даже иллюзия общения исчезла. Раньше горели, спорили об искусстве, а в 1971 году все свелось к простым выпивкам. И тогда, от скуки, мы взялись подхалтурить. Большая работа была: оформление пионерского лагеря к пятидесятилетию, кажется, пионерской организации. И вот, сидя на этой халтуре, за городом, зимой, в абсолютно пустом, будущем летнем лагере, где была маленькая отапливаемая комната, мы рисовали всяких-разных пионерских героев. И как-то нам пришло в голову, что, если бы нашелся художник, который рисовал все это не для денег, а для души, то, наверное, овладев стилем оформительского плаката и полюбив его, он должен был бы изобразить в подобном стиле и своих родных, ну, папу, маму, детей. Это было бы странно и смешно. Иными словами, мы представили себе Швейка,который, изображая нечто интимное, искреннс кричит: "Да здравствует император Франц-Иосиф!"

Такие забавные рассуждения привели к неожиданному исходу. Идея захватила молодых художников, и они написали несколько работ в стиле оформительского плаката. Это уже, в сущности, был соц-арт, но само такое определение своему творчеству они дали позже. Кстати, необходимо объяснить, что, говоря об оформительском плакате, Виталий Комар имел в виду не промышленную продукцию типа плакатов издательства "Правда", а ту оформительскую самодеятельность, которая существует в СССР при каждом клубе, и тот стиль, который она выработала. Эти клубные плакаты на протяжении всех советских десятилетий изготовляет целая армия художников-халтурщиков, разъезжающих по стране. Основные признаки продукции такого рода – упрощенная цветовая раскладка, жирный,

чаще всего, белый контур и всякая советская символика, как, например, серп и молот, теряющая в таких плакатах идеологическую направленность и обретающая чисто декоративный характер. Стиль этот вырабатывался в течение многих лет. В двадцатые годы художники использовали в них элементы конструктивизма. В сталинское время основным требованием, предъявляемым к плакатам, стала фотографичность. При Хрущеве плакатистам дали какую-то толику свободы, и они начали работать поразнообразнее. В общем, сегодня стиль провинциальных клубных плакатов представляет собой нечто эклектичное.

И вот, в таком стиле Комар и Меламид написали свой двойной автопортрет, – что-то похожее на Ленина и Сталина, портреты своих родных. Друзья и знакомые художников хохотали, глядя на эти работы, настолько их интимное содержание не соответствовало давно отчужденной от всех казенной форме. Московский искусствовед Вадим Паперный, посмотрев картины этой серии, воскликнул: "Да это же советский поп-арт!" А Комар и Меламид решили, что, если может быть советский поп-арт, то возможен и советский концептуализм. В конце 1972 года они изготовили несколько лозунгов на красных полотнах, обычных советских лозунгов типа "Вперед, к победе коммунизма!", но с подписью "Комар, Меламид". Иронический эффект этих лозунгов был огромен. "И, – рассказывает Виталий Комар, – после безвременья 1971 года это было для нас большим психологическим скачком. Мы как-то сразу нашли смысл нашей деятельности, нашли свой стиль, свое искусство – соц-арт, у нас появился зритель, появился круг людей, который стал реагировать на наши произведения".

Конечно, это окрылило художников. В 1973 году они создают работу под названием "Рай". Это пародия не только на соцреализм, но, практически, на все стили и направления в искусстве. Комар и Меламид как бы осуществили идею многих художников – войти в картину. А на самом деле "Рай" представлял из себя комнату, стены которой были окрашены в черный цвет. Входящий в нее попадал в окружение живописных и графических изображений, работ, написанных на дереве, работ, сделанных из пластика, из папье-маше, каких-то набросков на цветной пленке. Все это было выполнено в разных стилях. Еще в этой комнате мигали лампочки, тускло светились раскрашенные вентиляторы, в воздухе смешивались запахи бензина, дешевого одеколона, духов. Таким образом, воздействие осуществлялось на все органы чувств зрителя. Сразу же после "Рая" Комар и Меламид создали в этом же эклектическом стиле серию из трехсот миниатюр "Жизнь нашего современника". Переход от одного



"Двойной автопортрет юных пионеров", холст/масло, 1982-83

стиля к другому по замыслу художников демонстрировал смену у героя их миниатюр убеждений, каждый стиль ассоциировался с определенным чувством: импрессионизм – с чем-то поэтическим, конструктивизм – с чем-то логичным, сухим.

Следующим этапом творчества Виталия Комара и Александра Меламида стало создание двух никогда не существовавших художников: пейзажиста Бачумова, который после 1973 года плюнул на все и уехал в глушь писать природу, и Зяблова, первого абстракциониста, создавшего абстрактные композиции в восемнадцатом веке. Комар и Меламид сочинили биографии этих художников и написали их картины. Во всем этом тоже был иронический подтекст, насмешка над придуманными людьми понятиями, догмами. Абстракции Зяблова, например, Комар и Меламид написали нарочито грубо, как бы неумело. Но какое это имеет значение? Пусть работы плохие. Зато он первооткрыватель!

Искусству Виталия Комара и Александра Меламида места в СССР, естественно, не было. В 1977 году они эмигрировали, и вот уже несколько лет живут в Нью-Йорке. Пожалуй, именно об изменениях их творчества на Западе говорить труднее всего, так как и живя в Москве, они ежегодно – такая у них была сознательная установка – менялись, и тут меняются. Что у них определенно изменилось в Нью-Йорке – это размеры их работ. "Тут все большое, – объясняют они, – небоскребы, расстояния, рядом океан громадный, галереи огромные и в них полотна громадные, так что и нас повлекло к большим размерам".

Но вот еще одно явно бросающееся в глаза изменение: два года назад их потянуло к традиционному. Впрочем, эта тяга возникла не только у Комара и Меламида, но и у многих американских и европейских художников. "Зритель устал от сухого концептуализма, – говорит Виталий Комар. – И живописцы тоже. У молодых художников появилась ностальгия по традиционной живописи. Начал возрождаться экспрессионизм".

В творчестве Комара и Меламида эта ностальгия выразилась по-своему, выразилась в той иронически-помпезной серии картин, написанных в псевдоклассическом стиле, с рассказа о которых я начал эту статью. У многих, конечно, может возникнуть вопрос: а почему именно Сталина они избрали объектом изображения? Художники объясняют: "Дело в том, что каждый тиран – Сталин ли, Гитлер ли, Наполеон ли – любят как раз помпезную, псевдоклассическую живопись. А в этой нашей серии слились три ностальгии: ностальгия по академической реалистической живописи, на которой мы в сталинское время были воспитаны; ностальгия по детству

и по тому, что мы в детстве видели, – а наше детство прошло при Сталине; и, наконец, ностальгия по российскому имперскому величию, которое для нас когда-то было воплощено в образе Сталина и его мундире генералиссимуса".

Так вот, от иронических лозунгов, от мистификации с придуманными, несуществовавшими художниками, от искусства соц-арта, вышедшего из примитивного оформительского клубного плаката, Виталий Комар и Александр Меламид, ничуть не изменяя своей сущности, пришли к соц-арту иного плана, который один из критиков назвал соц-артом элитарным. Но и в этих больших фигуративных полотнах они сохранили основные качества своего искусства: остроумие, иронию и оригинальность.

1984 г.

P.S. О новой, последней серии работ Комара и Меламида читайте в приложении.



анатолий крынский

С 1977 года живет в Нью-Йорке.

Персональные выставки:
1977: Италия, Болонья, Sagatoria Galerie
Канада, Торонто, Ukrainian Gallery
1978: США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery
1981: Канада, Торонто, Ukrainian Gallery
США, Глен-Ков, Lakelwood Art Gallery
1982: Канада, Торонто, Ukrainian Gallery
1985: Канада, Торонто, Ukrainian Gallery

Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Нью-Йорка, Вашингтона, Шартра, Тура, Лаваля, Монжерона, Саарбрюккена, Токио, Везине, Джерси-Сити, Хамильтона, Аллентауна и др.

Анатолий Крынский серьезно занялся живописью в 1956 году, в девятнадцатилетнем возрасте. Правда, начал он рисовать еще в тринадцать лет, и уже тогда мечталось ему стать художником. Но дальше мечты дело не пошло, попытка поступить без достаточной подготовки в Харьковское художественное училище оказалась безуспешной, и на протяжении последующих шести лет он живописью и рисунком почти не занимался. Однако тяга к искусству пересилила, в конце концов, обиду от первой неудачи, и в 1956 году Крынский поступил в Художественнную школу имени Евгения Щеглова, которая в Харькове считалась довольно левой. Во всяком случае, там были интересные преподаватели, в том числе бывшие вхутемасовцы, как говорится, недобитые в сталинские годы конструктивисты Борис Косырев и Василий Ермилов, развивавшие в каждом ученике индивидуальные наклонности, помогавщие начинающим художникам творчески подходить к окружающему миру и вещам, обучавшие их умению трансформировать тот или иной предмет, пропускать его через себя, а не просто изображать натуралистически.

В студии Крынский прозанимался только год – забрали в армию. Но там ему повезло. Взяли его в штаб округа художником, так что все три года он рисовал. А когда в 1959 году вернулся в Харьков, решил снова поступить в художественное училище. И тут ему вновь повезло. Увлекшись этюдами, Крынский ездил на них ежедневно, с опозданием на день сдал в училище документы и не был до экзаменов даже допущен.

Да, это была удача, ибо после таких учителей, как Косырев и Ермилов, училище явилось бы шагом назад. К тому же вторая бесплодная попытка ожесточила его, и он активно начал работать сам: изучал книги по искусству, ходил на этюды, писал картины. И все же Крынский понимал, что, если он хочет стать профессиональным художником, ему нужна академическая школа. Поэтому, когда в 1963 году при Харьковском художественном институте были организованы платные четырехгодичные курсы, на которых начинали с нуля – обучали рисунку, живописи, композиции – Крынский туда поступил и проучился на курсах два с половиной года. Дальше учиться показалось ненужным, так как все, что было ему необходимо, он от курсов к тому времени получил. Да и уже интересовало

его – и давно – совсем другое. Еще в начале 1963 года он встретил на улице своего старого учителя Василия Ермилова. Поговорили о выставке в Манеже, той самой, знаменитой, посвященной тридцатилетию Московского Союза художников, разгромленной Хрущевым. А потом Ермилов пригласил его в гости. "Сначала, – вспоминает Крынский, – он показал мне вполне тривиальные картины, ну, там "Яблоневые сады" и все в таком духе. Но затем открыл огромный старый сундук и принялся извлекать из него свои работы 20-х годов, в которых использовались стекло, дерево, металл. Это были типичное конструктивистские вещи. Впервые увиденные мной воочию, они меня поразили. Все раскрылось по-новому. Я полностью попал под влияние Ермилова".

Тогда-то Анатолий Крынский впервые стал отходить от плоскостной живописи и вводить в свои работы песок, строить рельефы. Это были абстрактные композиции, хотя в их основе лежали определенные предметы. Но Крынский от них абстрагировался. В 1965 году он полностью ушел в работу с рельефами, делал их на оргалите, сперва только с песком. Позже стал смешивать песок с различными пигментами, вводил в свои фактурные вещи металл. В Харькове ему к 1966 году стало тесно, тем более, что первая же его выставка, состоявшаяся в Союзе писателей, была уже на второй день гебистами закрыта, и в январе 1967 года он перебрался в Москву.

Собственно говоря, 1965 год, то есть время, когда Крынский окончательно ушел от плоскостной живописи к рельефам, и стало началом его самостоятельного творчества. Этот период, который характерен для художника поисками в области супрематизма и кубофутуризма, продолжался почти до конца 70-х годов. Только работы его со временем все больше усложнялись. От абстрактных и полуабстрактных композиций он пришел к фигуративным вещам, к двум своим главным темам, связанным с человеком. Первая серия его работ – "Человек и город", в них человек превращен в какой-то механизм, роботизирован. В этих произведениях ощущается трагизм, столкновение человека и технического прогресса. Тема – отнюдь не личное открытие Крынского, к ней обращались многие художники, писатели, поэты, но решал он ее оригинально. Для него человек являлся некоей законченной формой. А в памяти звучали слова Ермилова: "Отлитые формы так же совершенны, как человек". И Крынский эту форму – человека – хотел трансформировать по-своему, через трансформацию выразить и какие-то психологические моменты (городские конструкции, например, подавляющие человека, который отчаянно старается вырваться из-под их власти), и решить чисто формальные задачи. Возникал, к примеру, вопрос:



"Маски", холст/масло, 1985

как совместить рельеф с живописью? ”Я употребил очень жесткую палитру, – говорит Крынский, – так как рельеф сам по себе дает какое-то цветовое пятно. Если раскрашивать его, произошла бы ломка формы. А мне было важно сохранить ритм работы, ритмическое начало, взаимодействие плоскостей друг с другом, и поэтому я брал только черную краску, красную охру и английскую красную, работал на полутонах”.

Вслед за темой ”Человек и город” органично возникла вторая – ”Раздвоение личности” или ”Двойственность”. Тут уж трансформировался не человек полностью, а лишь его голова. Разносторонний мастер, Крынский раскрывал свою тему во всех направлениях: и в графике, и в живописи, и в рельефах. Но и это его не удовлетворяло до конца, и в начале 70-х годов он обратился к скульптуре, то есть к объему. Скульптуры были из камня.

Почти до самого своего отъезда из СССР Крынский занимался скульптурой. Это все та же тема – ”Двойственность”. Все тот же стиль – кубофутуризм.

И вдруг незадолго до эмиграции, для многих его друзей совершенно внезапно, Крынский обращается к новой для него технике – темпере, и к тому же пишет картины с религиозными сюжетами. ”Меня всегда интересовала икона, – рассказывает Крынский, – интересовали заложенные в ней формальные моменты. Как, например, на хитонах черный крест на белом фоне. Очень впечатляюще. Или ритмичное построение складок хитонов. В Молдавии, на кладбище возле Жабского монастыря я увидел кресты 16-17 веков. Они были до такой степени выразительны, что, вернувшись в Москву, – все это происходило в 1975 году – я написал картину ”Жабский монастырь” и, конечно, ввел в нее эти кресты”.

Работая темперой и создавая религиозные композиции, Крынский сохранял свой кубофутуристический стиль, причем темпера позволяла ему более педантично подойти к решению формальных задач: оттачивать цвет, композицию, рисунок. Темперой продолжал Крынский писать картины и в Нью-Йорке с 1977 по 1981 год. В этих полотнах, портретах и совмещенных портретах, в целой серии кентавров и других картинах нью-йоркского периода художник синтезировал кубофутуризм, супрематизм и неокубизм. Гармония цвета, ритм работы, одна форма, логически вытекающая из другой, переплетающаяся с ней, но вполне самостоятельная – вот что волновало его больше всего. С помощью темперы он старался добиться того же, чего когда-то добивался с помощью рельефов. Решить те же задачи. Иными словами, плоскостную работу он делал, как объемную, создавая цветовым звучанием иллюзию рельефа.

В конце 1980 года в его творчестве начался новый период, оказавшийся коротким, но необходимым художнику переходным этапом. Крынского в течение многих лет волновало и привлекало народное искусство лубка, но подойти к разработке этой темы ему было страшновато. "Это такое сильное, такое яркое, такое выразительное творчество, – говорит художник, – что мне казалось невозможным ничего открыть для себя в этой области". Но изучив в Нью-Йорке шеститомник, посвященный лубку, Крынский был настолько захвачен им заново, что решил с помощью каких-то скупых средств хотя бы чуть-чуть прикоснуться к теме лубка, пройти через него и приобрести новое видение, найти новые формы. Юмор лубка, необыкновенная трактовка фигур, нарушение всех, кажется, канонов – вот чем прежде всего привлекало художника это народное искусство. В его "неправильностях" он открывал для себя новые возможности. Конечно, лубочный период Крынского сказался на колорите его полотен. Прежде сдержанная, зеленовато-коричневатая гамма сменилась яркими, ликующими цветами: красным, синим, желтым, зеленым, голубым... И это, кстати, раскрепостило художника, помогло ему в том, к чему он внутренне стремился, – к изображению Нью-Йорка: не парадного его вида, а его сути, его динамики. И Крынский снова вернулся к рельефам. Это абстрактные композиции, но в них ощущение от огромного города, ощущение, переданное через какие-то детали, через разрушенные стены, через разбитые оконные проемы, через граффити, то есть всякого рода похожие на иероглифы каракули, которые американские подростки лихо выписывают на дверях и стенах метро и на вагонах подземки.

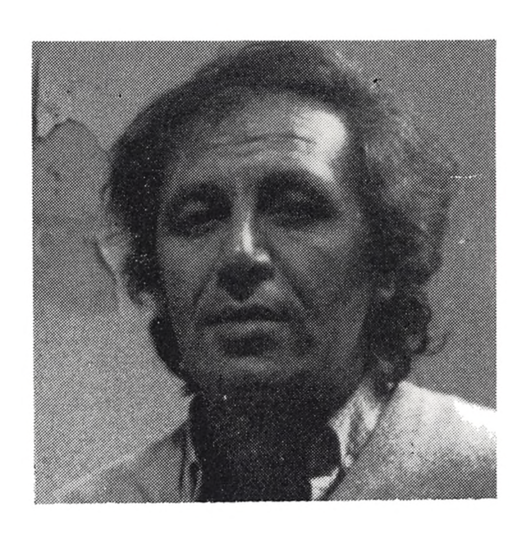
С помощью рельефов – Крынский замешивает песок, ведет его шпателем, и фактуру, которая остается после шпателя, не трогает, она застывает, и поверхность получается глубокая, бархатистая, и соседствует с поверхностью абсолютно гладкой; с помощью ярких синих, ярких красных, ярких зеленых (вспомним опыт лубка) цветов, с помощью экспрессивных форм – Крынскому удается очень убедительно выразить в композициях город, который он чувствует своим.

Синтетическому искусству Анатолия Крынского, вобравшему в себя что-то от кубофутуризма, что-то от супрематизма, что-то от неокубизма, что-то от русского лубка, очень точное определение дал искусствовед Вячеслав Завалишин. Он писал: "Анатолий Крынский в своем неокубизме преображает и трансформирует первоистоки". Причем Завалишин ссылается не на кубизм XX века, а на кубизм, который возник в незапамятные времена, ссылается на одеяния Ярославской Богоматери Оранты 12-13 веков с угловатыми изло-

мами складок, на образа Николая Чудотворца 11-14 веков, у которых угловатые изломы бровей и облачения, которым иконописцы придавали тоже угловатый характер. "Анатолий Крынский, – пишет Завалишин, – не антиквар, а творец, который из экспедиции к истокам привозит то, что может пустить корни в наши дни". Добавим: трансформируя найденное в этих экспедициях, раскрывая это посвоему, Анатолий Крынский вот уже на протяжении восемнадцати лет остается в лучшем смысле этого слова верным себе, своему оригинальному творчеству. Нью-Йорк не изменил глубинной сути искусства художника, но лишь обогатил его и стимулировал поиски новых выразительных средств.

Это сочетание поисков, экспериментов с верностью себе проявилось и в самых последних, созданных в 1984-1985 годах картинах Крынского – в большом цикле "Мир кукол", сериях натюрмортов, пейзажей и масок. Я встретился с ними впервые совсем недавно в мастерской художника. Он показывал мне один холст за другим: изысканные арлекины, экспрессивные, напоминающие, но только по настроению, Вламинка, чаще сдержанные по цветовой гамме, а порой и неистовые по краскам пейзажи, натюрморты со скрипками, со свечами, старинными книгами и статуэтками и, наконец, маски, навеянные древними египетскими, но пропущенные через индивидуальность настоящего мастера, одновременно статичные и очень интенсивные, благодаря колористическому богатству. Кстати, все эти серии и циклы, причем, особенно "Маски" – ничто иное, как те самые "экспедиции к истокам", о которых говорил В. Завалишин, снова трансформация найденного, увиденного, подмеченного в прошлом, опять синтез...

1985 г.



юрий купер

В 1972 году эмигрировал в Израиль. С 1975 года живет в Париже.

Персональные выставки:

1972: Израиль, Иерусалим, Centre Culturel
Израиль, Тель-Авив, Andromeda Gallery
1973: Англия, Кембридж, Cattles Gallery
1974: Западная Германия, Берлин, Galerie Lietrow
США, Нью-Йорк, Rizzoli Gallery
Франция, Париж, Galerie Arts Contacts
1975: Западная Германия, Берлин, Galerie Lietrow
1978: Франция, Париж, Galerie Herve Odermatt
1980: США, Нью-Йорк, Galerie Lefevre
1981: Норвегия, Осло, Galerie Haaken
1983: Швейцария, Женева, Galerie Jan Krugier
Франция, Париж, Galerie Claude Bernard
1985: США, Нью-Йорк, Claude Bernard Gallery

Выставлялся в парижских салонах, принимал участие в международных выставках, а также в выставках неофициального русского искусства в музеях Западной Германии, Франции и США.

Юрий Куперман, больше известный на Западе под именем Юрий Купер – эмигрант-старожил. Он выехал из СССР в 1972 году, жил в Израиле, в Лондоне, а с 1975 года обосновался в Париже. И нужно сказать, что в этом центре европейского искусства Куперман добился, пожалуй, большего, чем какой-либо другой русский художник. На протяжении нескольких лет, чуть ли не сразу после приезда в Париж, он работал с одной из наиболее известных французских галерей – галереей Одермата, а ныне его выставляет и в Париже, и в Нью-Йорке известная галерея Клода Бернара.

Впервые я встретился с Юрием Куперманом еще в Москве, в году примерно шестьдесят девятом, и тогда он подарил мне две своих акварели. Назывались они "Женский портрет" и "Свалка". Насколько я теперь понимаю, именно "Свалка" была особенно характерна для его творчества. От этой акварели я прослеживаю прямую связь с тем, что художник делает сегодня, хотя это вроде бы совсем разные вещи. Однако, между вот этой московской небольшой акварелью Купермана и его парижскими большими полотнами есть нечто и общее: какая-то теплота, трепетность, какая-то удивительная тонкость в восприятии и изображении пейзажа ли, предмета ли, натюрморта ли. Это не значит, конечно, что на Западе, точнее, в Париже, искусство Купермана сохранилось в своей основе. Нет, наоборот, оно претерпело весьма серьезные изменения. Более того: в принципе изменился подход художника к своему искусству, к творчеству вообще. Какие-то западные мастера, как например, Лопес Гарсиа или Зофран в определенном смысле даже повлияли на его развитие, вернее сказать, картины этих известных живописцев, близких ему по духу, помогли художнику разобраться и увериться в самом себе, обрести душевный покой. "Когда я увидел впервые их картины, – говорит он, – я как-то успокоился. Я понял, что и на Западе можно делать интимные вещи, оставаться самим собой, а не примыкать, как мне поначалу показалось обязательным, к какой-либо группе".

Это очень важное признание, ибо Юрий Куперман, действительно, художник с ярко выраженной индивидуальностью, которая ни в какие группы вписаться просто не может, а, кроме того, он и впрямь в своем творчестве – интимен, что бы ни изображал. А,

кстати, изображает Куперман на своих полотнах обычно самые простые предметы, простые в смысле геометрической формы: ну, скажем, ведро, кисть в ржавой банке, карандаш... "Я, – рассказывает Куперман, – делаю столько лессировок для того, чтобы добиться медитационного эффекта, что предпочитаю работать с простыми формами".

Но тут мы подошли к самой сути творчества художника. А мне, прежде чем перейти к ней, хочется вернуться в Москву, чтобы лучше рассмотреть, что именно изменилось в его работах в Париже и в самом его подходе к искусству. В Москве он часто писал, например, пляжи с каким-то пространством. Уже на Западе художник понял, что в тех российских акварелях и картинах его привлекала разница между обычно сложным передним планом и уходящим в никуда пространством. Поняв это, Куперман решил лишь видоизменить схему. Вместо пляжа, песка, у него на картинах стали возникать на переднем плане предметы, – стол, скажем, стул или ящик. Он начал изображать на картинах вещи в натуральную величину, или, во всяком случае, так, чтобы они выглядели, словно даны в натуральную величину.

Тут можно говорить о том, что с шестидесятых годов, то есть со времени поп-арта, предметы обрели самозначимость, и многие художники стали стремиться к их изображению, так сказать, в полный рост. Можно и вспомнить о том, как изменились за последние десять-двадцать лет рекламные плакаты, на которых уже мало деталей, ничего как бы и не придумывается, просто дается крупным планом то, что рекламируется, – туфли, например, автомобили или духи. Можно припомнить, что в работах современных художников предметы нередко изображаются даже увеличенными во много раз в сравнении с реальными размерами.

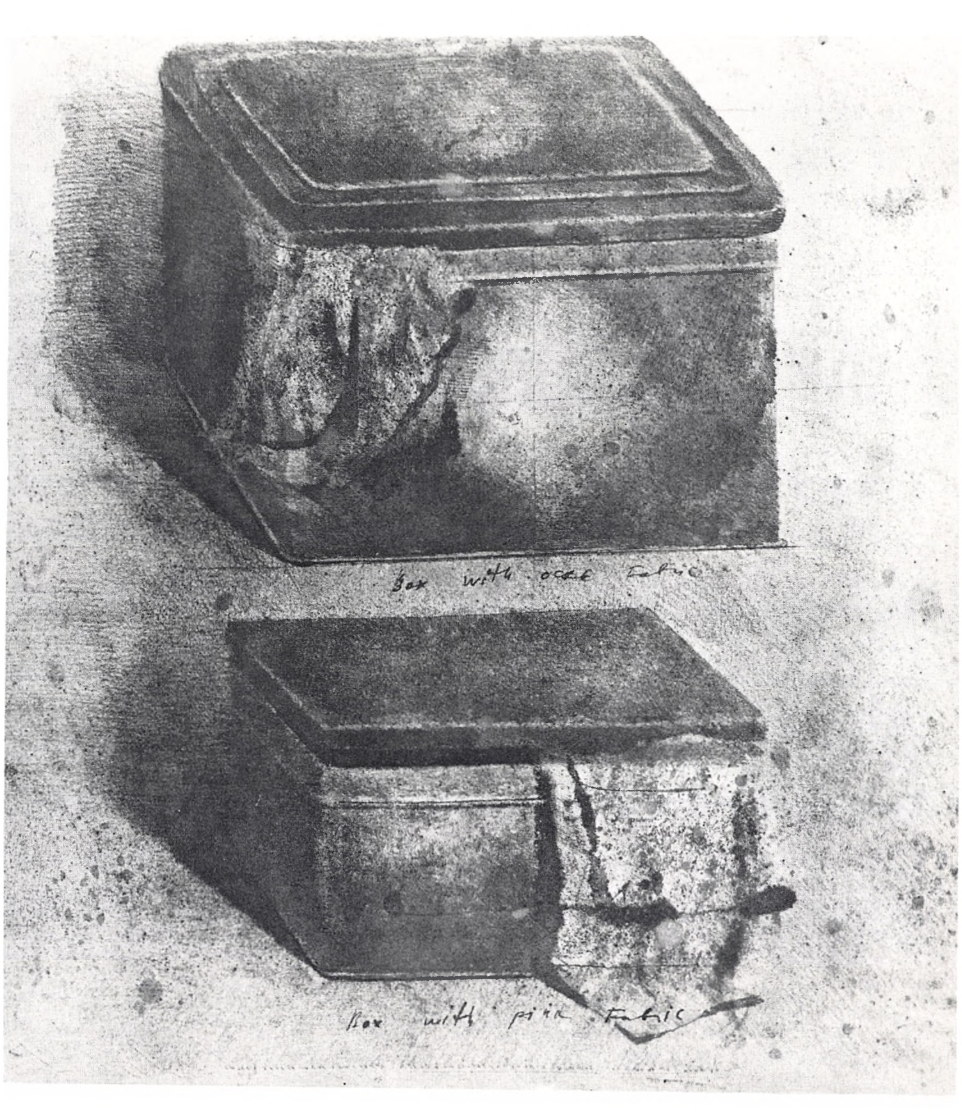
Но возникает вопрос: для чего все это, то есть предмет крупным планом, нужен такому художнику, как Юрий Куперман? Конечно же, не для моментального узнавания или запоминания этого предмета, как у художников-плакатистов. Естественно, не для того, чтобы поразить, оглушить, эпатировать зрителя и не для того, чтобы утверждать самозначимость предмета. Куперману предмет на переднем плане картины, предмет в натуральную или почти натуральную величину, нужен в силу характера самого его творчества, необходим для решения той основной задачи, которую ставит перед собой художник. И тут мы снова возвращаемся к сути его искусства, к тому, что он хочет сказать своими картинами, чего добивается в них. Французский искусствовед Жан-Мари Тассэ в статье "Волшебное молчание", посвященной парижской выставке художника и опубли-

кованной в газете "Фигаро", писал: "На нынешней выставке Юрий Купер вот уже в который раз потряс зрителя картинами, полными ума, мысли и очарования... Какой же неизменный внутренний свет преображает зримые сумерки этих молчаливых творений? Постараемся беглым взглядом охватить их идеальный мир. Старые дверцы, щипцы, стенные часы, карандаши, тряпки, ящики, стулья молчат, погруженные в самих себя, а, может, от самих себя отъединенные... Отжившие свой век, с поверхностью поблекшей и изношенной, такие обыденные, такие знакомые нам в повседневной нашей жизни, вдруг как бы отъединяются от самих себя и уходят в совершенно другую реальность. Строгая, почти монашеская простота сюжетов, несомненно, оказывается лучшей маской видимого, и мы попадаем в фантасмагорический мир, почти на грани небытия, где жизнь держится на нескольких комочках пыли. Поэтическая интерпретация объективной реальности постоянно преобразует этот своеобразный реализм в нечто совершенно особое".

Сам Куперман говорит: "Когда я думаю о том, что мне лично сегодня необходимо, какую картину мне интересно писать, то вот к чему прихожу: это картина, которая будет представлять собой некую плоскость, на которую можно медитировать, как, например, смотреть на огонь в камине или на плывущее облако, превращающееся то в портрет какой-то, то в нечто архитектурное, то еще во что-нибудь. Я бы сказал, что стремлюсь в картинах к эффекту медитации. Это – главное. Вот изобразил я на картине простой предмет: ведро или ящик открытый... Но для меня важно, чтобы это не были только ящик или ведро, чтобы на картине происходило превращение, вибрация, которые бы заставили зрителя дольше на нее смотреть, раскрыть второй смысл, а не просто увидеть ящик или не ящик".

Художник хочет, чтобы зритель не смотрел, а созерцал его картины, чтобы глазная сетчатка зрителя каким-то образом вошла в контакт с поверхностью картины и могла бы, образно говоря, немного попутешествовать по ней. Говоря словами Купермана, он пытается создавать картины для медитации. Ему необходимо приближать предмет к зрителю, ибо медитировать можно только на ту поверхность, которая близко расположена к глазу.

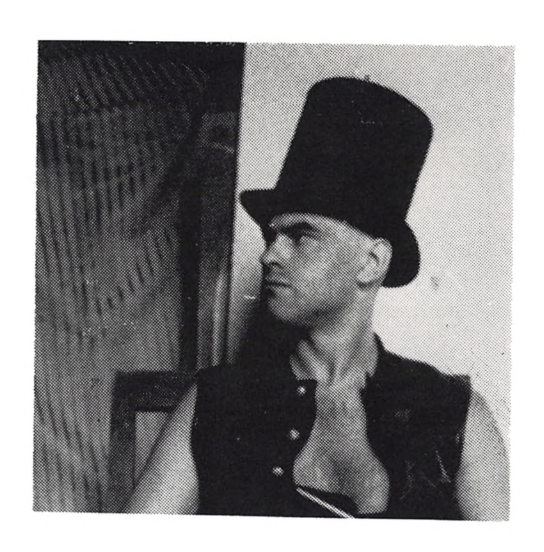
Я вспоминаю полотна Юрия Купермана, которые видел в его парижской мастерской. Я вспоминаю его картины и литографии, которые видел в нью-йоркском отделении галереи Клод Бернар, где в этом году состоялась персональная выставка художника. И на память мне приходят не отдельные работы, не те или иные



"Натюрморт с двумя шкатулками", литография, 1984

отдельные предметы и детали, а нечто целое, нечто живое, поэтичное, трепетное, властно притягивающее к себе. Юрий Куперман создал свой, ни на что не похожий мир. А не к этому ли стремится каждый подлинный художник?!

1985 г.



владимир лягачев

С 1979 года живет в Париже.

Персональные выставки:
1980: Франция, Париж, Galerie 222
1981: Франция, Париж, Forum des Halles
Франция, Париж, Centre Culturel
1982: Франция, Фонтенбло, Musée d'Art figuratif contemporain
Франция, Труа, Galerie "La Salamandra"
Франция, Париж, Forum des Halles
1984: Франция, Париж, Galerie Raspail Rive-gauche
1985: Франция, Париж, Galerie Myzhologies

Выставлялся в парижских салонах. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Парижа, Нью-Йорка, Саарбрюккена, Токио и др.

Жизненный, да и творческий путь Владимира Лягачева существенно отличается от путей других художников-нонконформистов, оказавшихся на Западе. Дело в том, что он приехал в Париж не прямо из России, а прожил десять лет в Польше, и именно там, по его словам, если и не окончательно, то в основном сформировался как художник. А в Польше каждый художник гораздо легче и в полном объеме получает информацию о мировом изобразительном искусстве. Она поступает в эту страну чуть ли не беспрепятственно. Естественно, даже многочисленные журналы и книги все же не могут заменить оригиналов. Но все-таки и журналы, и книги, попадающие в руки художника не случайно, не время от времени, как, скажем, это бывало и бывает в Москве и Ленинграде, а постоянно, дают ему возможность по репродукциям и текстам узнавать ч т о происходит в живописи и скульптуре в США или Западной Германии, например, какие поиски там ведутся, какие тенденции в тот или иной момент набирают силу или являются превалирующими. Так что в этом плане Владимиру Лягачеву повезло, тем более, что в 1975 году ему удалось на три месяца выбраться в Париж и многое в музеях и галереях увидеть воочью.

И вот еще о чем необходимо сказать в связи с десятилетним пребыванием художника в Польше. Здесь он стал верующим человеком, что впоследствии, уже когда он стал художником парижским, сказалось и на его творчестве.

Таким образом, атмосфера, царящая в Польше в те годы, во многом способствовала развитию Владимира Лягачева, благоприятствовала его экспериментам и поискам своего "я".

Но не надо забывать и о том, что хорошая школа была заложена в него еще в России. После окончания ленинградского художественного училища он поступает в 1968 году на факультет графики Московского полиграфического института, где работает под руководством таких известных мастеров, как Фаворский и Гончаров. Тут, в Москве, Лягачев и освоил технику черно-белой линейной гравюры, технику, которая позже помогла ему в его экспериментах в живописи и акварели.

Но еще до Фаворского и Гончарова, то есть в Ленинграде, большое влияние на него оказал Михаил Шемякин. "Тогда, – вспо-

минает Владимир Лягачев, – живопись Шемякина была густой и тяжелой, колорит картин – своеобразным и интересным. Это было нечто совсем иное, чем занимался я. И Шемякин повлиял на меня очень сильно. Плодотворно или нет – трудно сказать. Видимо, было и то, и другое. Конечно, Шемякин меня обогатил, но что-то свое я и потерял. А именно: легкость. Было утеряно то, что называется у художников а л я п р и м о й, то есть, когда каждое прикосновение кисти к бумаге или холсту является и последним. В этом есть привлекающая меня спонтанность, а не сделанность. Так писал например, Тьеполо, которого я очень любил и люблю. Вот теперь, в Париже, уже научившись писать вещи сделанные, так сказать, законченные, я стараюсь вернуть себе ту утерянную легкость. Но трудно, очень трудно это возвратить".

Однако легкость – легкостью, но, так или иначе, Лягачев получил от Шемякина многое: и в смысле отношения к искусству, и в плане тщательности работы над каждой акварелью, каждой картиной. Да и виртуозность Шемякина-рисовальщика помогла Лягачеву несколько лет спустя, когда он активно занялся графикой – гравюрой и рисунком – в московском полиграфическом институте.

Но, занимаясь графикой, Лягачев никогда не забывал и о живописи. И еще в Москве его заинтересовала проблема, которая в эстетическом плане стала навсегда для Лягачева основной: это проблема цвета и формы в пространстве, передача формы с помощью цвета.

В разрешении этой проблемы Лягачеву пришло на помощь его отменное знание техники гравюры, которой он много занимался и в Москве, и затем в Польше. Почему же гравюра оказалась столь полезной для Лягачева-живописца? Дело в том, что Владимир Лягачев хотел дойти до всего не случайно, добраться до желаемого не наощупь, а поставить все на научную основу. В этом смысле примером ему служили французские пуантелисты, в частности, Сера. В научном подходе к искусству Лягачев пошел даже дальше своих предшественников. Ему нужна была абсолютная точность во всем, он хотел заранее знать, что даст тем или иным его поискам тот или иной цвет, и даже оттенок. Поэтому еще в Москве Лягачев создал так называемый цветовой круг, который включал в себя все основные и дополнительные цвета. Он изучал, как образуются цвета, ч т о может дать смешение тех или иных цветов. Никаких неожиданностей, точное определение возможностей – к этому стремился молодой художник. А между тем, именно в гравюре нужно точно определять пространство. Не зная этой науки, вы гравюры не сделаете. Как известно, в гравюре форма строится с помощью тона, а в акварели – с помощью цвета. По этой причине познание Лягачевым тех-

ники гравюры облегчило ему решение проблемы формы и цвета в пространстве, той проблемы, которая, напоминаю, стала для него основной в работе над акварелями. Причем, создавая акварели, Лягачев всегда стремится точно определить пространственность цвета, потому что, по замыслу художника, цвет у него должен обладать максимальным светом при минимальном приближении, а удаление цвета, сокрытие его в глубину, художник осуществляет с помощью уменьшения в этом цвете света. Чисто гравюрный принцип работы.

Когда Владимир Лягачев говорит, что как художник он сформировался в Польше в 1970 году, то имеется в виду только графика. Сначала, 1969-1974 годы, его графика носит экспрессивно-фигуративный характер, затем, в 1974-1975 годах следует короткий, но если можно так выразиться, урожайный период абстрактно-визуальной графики. Урожайный не только в смысле количества работ, но и в смысле важности этого периода для всего дальнейшего развития художника. Как раз в 1974-75 годах он поставил перед собой и осуществил задачу – проанализировать визуальную форму эстетически и научно. И впоследствии, когда он переходил от гравюры к акварели, этот анализ очень ему помог. Правда, долгое время Лягачев, по его собственным словам, не знал, как перенести свой гравюрный опыт в акварель, в живопись. Решение пришло, как это часто бывает, внезапно, в 1975 году, во время поездки Лягачева в Париж. Тут он снова встретился с Михаилом Шемякиным, и вновь творчество последнего оказало на Лягачева влияние. Как раз после встречи и многочасовых бесед с Шемякиным об искусстве, Лягачев вдруг понял, неожиданно его осенило, каким образом он может сочетать свои поиски в гравюре, в графике вообще, со своими же экспериментами в живописи. И в 1975 году Владимир Лягачев начинает писать цикл акварелей. Построение формы в них с помощью цвета основано на том, что Лягачев достиг и открыл для себя в гравюре.

Акварели того периода, то есть 1975-76 годов, сам Лягачев именует в смысле стиля биологически-конструктивными. Все эти композиции – обнаженные фигуры, точнее, их фрагменты: торсы, груди, лица. Художник дает их не реалистически, в деталях, но абстрагируясь от них.

Владимир Лягачев говорит: "С эстетической точки зрения мои акварели можно сравнить с гладкими, не плоскими, а именно гладкими морскими камнями, которые веками шлифовались волнами, придавая этим камням ту или иную микроформу, микроструктуру. Моя акварельная техника, то есть многократное наслаивание акварели на бумагу, причем слоями очень тонкими, имеет что-то



"Страшный суд", бумага/акварель, 1981

общее с работой морских волн над камнями и вообще ко всему эстетически прекрасному, что создается силами стихий, природой".

Такую технику, то есть постепенное наслоение акварельных красок, Владимир Лягачев иногда применял и в первом своем акварельном цикле. После 1976 года эта техника стала для него основной. В 1977-79 годах он пишет только акварели. Сперва фигуративные – тут его интересовала статичность. Затем последовал переход к абстрактному экспрессионизму, связанному для Лягачева с динамикой, движением, поиском форм в лабиринтах экспрессий. Он и теперь отталкивался от конкретного предмета, но абстрагировался от него. "Это, – говорит Лягачев, – как фотография предмета не статичного, а движущегося. Все несколько смазано. Последние свои акварели я сравнил бы с динамически застывшими формами, которые запечатлело море в камнях". И хотя сказано это об акварелях 1979 года, но и до сих пор художник работает в том же направлении. Никакой статики, только динамика.

До сих пор я говорил о творчестве Владимира Лягачева с позиций чисто формальных: цвет, форма, пространство, разрешение художником задач, связанных с этой, образно говоря, триадой. Но нужно сказать и о том, что с начала 80-х годов, то есть с той поры, когда эстетически-формальные проблемы были художником для себя решены, он все чаще и чаще стал обращаться в своем творчестве к проблемам философским, духовным. Да и по-другому у человека, который верит в Бога, быть, очевидно, не могло. Размышления над Библией и "Божественной комедией" Данте привели Владимира Лягачева к созданию произведений, идеи которых перекликаются с Данте, а также цикла акварелей на библейские темы. Конечно, в эстетическом плане Лягачев раскрывает и эти темы по-своему, но в том, что духовное начало в этих акварелях превалирует над элементами формальными, никаких сомнений нет. Открывает библейский цикл большая по формату акварель (1,5 Х 1,5 метра) "Христос изгоняющий". И это, в определенном смысле тоже свое, лягачевское отношение к теме. Он говорит: "У меня Христос не покорный, не распятый. Это Христос – Бог, Бог динамичный, карающий, изгоняющий недостойных".

Через гравюру к акварели, от статики к динамике, от решения только формальных проблем к решению вопросов и философских, духовных – таков путь, путь, безусловно, вверх, пройденный художником Владимиром Лягачевым за вот уже пятнадцать лет его самостоятельной творческой деятельности, сначала в Польше, затем во Франции, в Париже.

1984 г.



олег лягачев

С 1975 года живет в Париже.

Персональные выставки:

1979: Франция, Париж, Русский клуб.
1980: Франция, Париж, Galerie 222
1981: Франция, Париж, Forum des Halles
Франция, Париж, Center Culturel 18-го района
1982: Франция, Фонтенбло, Musée d'Art figuratif contemporain
Франция, Труа, Galerie " La Salamandra "
Франция, Париж, Forum des Halles
1983: Франция, Фонтене-су-Буа, Maison pour tous
1984: Франция, Париж, Galerie Raspail Rive-gauche
1985: Франция, Париж, Galerie Myzhologies

Выставлялся в парижских салонах. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Вены, Вашингтона, Парижа, Нью-Йорка, Лондона, Венеции, Западного Берлина, Шартра, Турина, Тура, Лозанны, Дюссельдорфа, Токио и др.

Олег Лягачев – художник питерский. Он родился в Ленинграде в 1939 году. В 1966 году окончил ленинградскую Академию художеств и получил специальность историка искусств. Однако уже с юношеских лет Лягачева привлекала живопись, он много рисовал и мечтал стать художником. В пятидесятые годы на него, по его собственным словам, большое влияние оказали французские импрессионисты, которые тогда в СССР были еще чуть ли не под запретом. Но к тому времени, когда он закончил Академию, импрессионистов уже "реабилитировали", их уже не называли декадентами и буржуазными художниками, их картины заняли достойное место и в ленинградском Эрмитаже, и в московском Музее изобразительных искусств им. Пушкина.

Как раз под влиянием импрессионистов, особенно Дега, Тулуз-Лотрека и Сезанна, и создавал свои первые работы Олег Лягачев. Позже молодой художник стал писать гротескные портреты, а также пейзажи импрессионистического характера, в основном, рисунки и акварели. Кстати, Лягачев говорит, что эта манера к нему пришла не от немецких экспрессионистов, а от его любимых французских импрессионистов. Странное, вроде бы, утверждение. Но вот как художник это объясняет: "Тулуз-Лотрек, на мой взгляд, фактически первый экспрессионист. У него такие гротескные, заостренные образы. А что главное у Дега? Движение, экспрессия. Он приближался вплотную к экспрессионистам. А потом уже Ван-Гог это развил, и практически как раз он и открыл экспрессионизм как новое направление в искусстве. Да и Сезанн, – добавляет Лягачев, – хотя у него, конечно, главное заключалось в ином, но, как мне кажется, в его живописи таится огромная внутренняя энергия".

Экспрессионистический период в творчестве Олега Лягачева закончился в 1963 году, но уже годом ранее, после встречи с Михаилом Шемякиным, Лягачева потянуло к романтизму. Оба молодых художника увлеклись тогда старой живописью, в частности, голландской, такими мастерами, как Босх и Брейгель.

Этот романтический период был связан с поисками прежде всего самих себя. Поэтому рождение в 1964-1965 гг. нового стиля метафизического синтетизма, принципы которого были сформулированы Шемякиным и критиком Ивановым, случайностью считать

никак нельзя. К нему через поиски, через ошибки, заблуждения и находки художники и шли.

С созданием метода метафизического синтетизма связано и рождение группы "Санкт-Петербург", в которую, наряду с Шемякиным и Лягачевым, входили также ленинградские живописцы Анатолий Васильев, Владимир Макаренко, Евгений Есауленко, то есть художники, которым принципы метафизического синтетизма оказались близки.

На мой взгляд, стиль Олега Лягачева окончательно определился в 1971-72 гг. Он много писал тогда акварелью, создавал раскрашенные гравюры, что было связано как раз с методом метафизического синтетизма. Это были работы очень изысканные, с интересной цветовой гаммой, а от других художников этого направления Олега Лягачева отличал прежде всего романтизм. И картины его, написанные в тот период,чуть ли не все были связаны, как говорит сам автор, с петербургскими мотивами.

В конце 1972 года в творчестве Олега Лягачева появились новые тенденции. Начался "визуальный период", который завершился уже в Париже, куда художник приехал в 1976 году. В это время, то есть с 1972 года по 1976 гг. он писал исключительно холсты.

В Париже Олег Лягачев в 1976 году вновь вернулся к стилю метафизического синтетизма, но его акварели стали более орнаментальными, декоративными. Они сохранили изысканную гамму и рисунок, но многие из них стали более абстрактными, что ли, точнее, художник начал абстрагироваться от предметов или фигур, которые он изображал. Правда, это происходило не всегда. Например, акварель "Голова философа", написанная в 1977 году, и некоторые другие его произведения, несмотря на орнаментальность и декоративность, были вполне конкретными.

Однако все чаще и чаще Олег Лягачев старался, особенно в полотнах, совместить метафизический синтетизм и свои визуальные поиски. "Меня очень заинтересовали тогда оптические проблемы, оптические эффекты и привлекал Вазарелли, – говорит Лягачев. – С другой стороны, как мне казалось, не были мной до конца исчерпаны и возможности метафизического синтетизма. Этими двумя факторами и объясняется сочетание в моих картинах таких двух вроде бы разных начал".

Собственно говоря, это проявлялось не только в картинах Олега Лягачева, написанных в 1978-1979 гг, но и в его акварелях этого периода. Они стали еще более цветными, более экспрессивными, эмоциональными, форма стала более простой, а отдельные элементы – более крупными.

Интересно, что, развивая этот свой стиль, Лягачев в начале восьмидесятых годов возвращается к фигуративности: появились в его работах и портреты, и фигуры, и торс. Таким образом художник прошел путь от фигуративности к, условно говоря, разложению предметов, абстрагированию от них, а затем, синтезировав свои поиски, вернулся к фигуративности.

В 1983 году он создал цикл работ явно экспрессионистического характера. Тут уже можно говорить о непосредственном влиянии современного западного, точнее, западногерманского искусства. В ФРГ сейчас с новой силой заявили о себе экспрессионистические тенденции, которые проявились особенно сильно в творчестве так называемых новых фовистов ("диких"), ныне с большим успехом выставляющихся в Нью-Йорке.

Лягачев и не скрывает, что немецкие неоэкспрессионисты оказали на него влияние. Но справедливости ради следует сказать, что он познакомился с их работами как раз в тот момент, когда его заинтересовало создание образа человека или пейзажа, и он стал отказываться по этой причине от техники сугубо упорядоченной и дал себе больше свободы в этом плане. Это выражалось, в частности, и в том, что художник стремился делать живопись более вибрирующей, плотной и технически разнообразной. Образы, которые он создавал, по его замыслу должны были сильнее воздействовать на зрителя. Тут-то Лягачеву и пригодились некоторые находки немецких неоэкспрессионистов. В 1983 году он сказал, что собирается писать большие холсты, поскольку, по его мнению, именно в них может суммировать свои творческие находки.

И действительно, через год в Париже на юбилейном 35-ом салоне "Молодое искусство" я увидел огромные полотна Олега Лягачева. Правда, никакого отношения к неоэкспрессионизму они не имели. Это были холсты, не натянутые на рамы, висящие свободно, очень декоративные, с визуальными эффектами и какой-то знаковой системой. На мой взгляд, для Лягачева это был шаг назад – в этих холстах отсутствовала его индивидуальность. Конечно, для тех, кто хорошо знаком с его творчеством, что-то лягачевское в них разглядеть было можно. И все-таки меня удивило, что в столь известном салоне он выставил такие нехарактерные для него работы.

Я был уверен, что индивидуальность, талант заставят художника вернуться к самому себе и, к счастью, не ошибся. В начале декабря прошлого года на выставке в пригороде Парижа я увидел вновь и его акварели, и холсты, в которых метафизический синтетизм сплавлен с "визуальным" искусством. Сам Олег Лягачев сказал мне, что эти свободно висящие полотна абстрактного характера

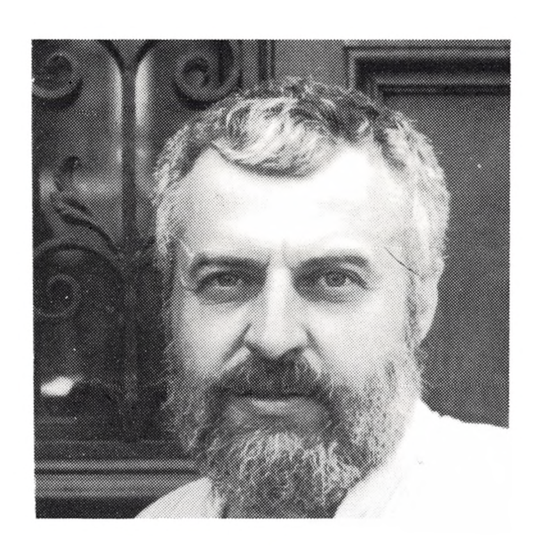


''Вечерняя прогулка'', холст/см.техника, 1976

с визуальными элементами и знаковой системой он написал всего лишь за несколько месяцев.

"Это, – объяснил художник, – был необходимый для меня период эксперимента в области формы, точнее сказать, время поисков более свободной техники. Но это уже позади".

1985 г.



лев межберг

С 1973 года живет в Нью-Йорке.

Персональные выставки:

1974: США, Нью-Хэйвен, Art Gallery
1975: США, Дариен, Artisan Gallery
США, Вашингтон, Art Association
1976: США, Нью-Йорк, Interchurch Center
1977: США, Нью-Йорк, Great Neck Gallery
США, Нью-Йорк, Nicholas Roerich Museum
1978: США, Нью-Йорк, Rye Gallery
1979: США, Вашингтон, Taly Gallery
США, Вашингтон, Children's Art Museum
США, Вашингтон, Congress of the USA
1980: США, Нью-Йорк, Abraham Goodman Gallery
США, Вашингтон, Art Association
США, Денвер, Sloane Gallery
1984: США, Сан-Франциско, Bowles Hopkins Gallery
США, Сан-Франциско, Art Academy
1985: США, Сан-Франциско, Bowles Hopkins Gallery

Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Нью-Йорка, Вашингтона, Парижа, Везине, Саарбрюккена, Шартра, Тура, Лаваля, Токио и др.

Многие пяти-шестилетние мальчишки мечтают стать летчиками, танкистами, моряками, путешественниками. Лев Межберг с раннего детства решил стать художником. Это была его единственная мечта. Уже в детском саду воспитатели обратили внимание на рисунки талантливого мальчика. Посылали их на выставки. Всячески поощряли его. В 1946 году он поступил в Одесскую художественную школу, а после окончания ее – в художественное училище. Последнее славилось своими преподавателями и давними традициями. До революции окончившие это училище принимались в Петербургскую Академию художеств без вступительных экзаменов, поскольку технические основы мастерства – рисунок, живопись, композицию – одесское художественное училище закладывало отличные. Но преподаватели 40-50-х годов не ограничивались этим. Многие из них, жившие и учившиеся когда-то во Франции, несмотря на страшные сталинские годы старались расширять кругозор своих учеников, рассказывали им о живописи европейской. А тем из студентов, кому доверяли, у себя в мастерских показывали книги о русском авангарде двадцатых годов, о творчестве художников-импрессионистов.

Творческая судьба Межберга складывалась удачно. В 1958 году он закончил училище, а уже через год был принят в Союз художников, начал экспонироваться на выставках. Это были работы, как сам Межберг их называет, интимные, которые выражали его сущность, написанные в постимпрессионистической манере. В это же время художник вел поиски, выходящие за общепринятые для того времени, особенно в провинции, рамки. Он стремился к более широкому, более экспрессивному, более цветному мазку.

Одной из целей тогдашних экспериментов Межберга было желание расширить палитру до употребления всей гаммы красок – от самых ярких до спокойных. Но в конце концов он заметил, поймал себя на том, что сидит внутри него цвет тех мест, где он родился и вырос, что кладет он на холст те краски, которые его всю жизнь окружали. "В Одессе летом марево. Город погружается в пепельные цвета, – рассказывает Межберг, – и именно эту гамму тонов я употреблял в большинстве картин. Предмет, погруженный в атмосферу, – это очень характерно для одесской школы. И это было в моих натюрмортах".

До 1965 года длится постимпрессионистический период творчества художника. В 1966 году период этот обрывается, и Межберг обращается к абстрактному искусству. Для тех, кто его плохо знал, это выглядело странно. Объяснялось же все очень просто. Как раз в том году художник переехал в так называемые "одесские Черемушки": новый район с однообразными унылыми типовыми строениями. Межберг был как бы вырван из привычной атмосферы. Выходить на улицу, оглядываться вокруг даже не хотелось. И сама окружающая обстановка родила в нем настроение, потянувшее его к абстрактным композициям. Период этот длился недолго, всего несколько месяцев, но дал художнику многое: лучшее ощущение поверхности холста, более четкое ощущение взаимоотношений между цветами. Он писал тогда, в основном, в голубом колорите. Работы его были сдержанны, экспрессия в них отсутствовала. "Много позже, уже в Париже, – вспоминает Лев Межберг, – я видел картины Сержа Полякова. Мои холсты 1966 года в композиционном плане были к ним близки".

К концу 1966 года художник вновь переселился в старые одесские кварталы и вернулся к постимпрессионистической манере. В том же году он побывал в Средней Азии – в Самарканде и Бухаре. Как и многим русским живописцам, побывавшим в этих краях, тамошняя атмосфера дала много для его творчества. "Это что-то необыкновенное, – рассказывает Межберг. – Там в природе – живопись. Такое разнообразие цвета, тонов и оттенков, такая их сложная гамма... Кажется, что земля светится. И все это вместе: земля, солнце, древние строения – развивает цветоощущение, колористические способности. Каждый художник оперирует разными возможностями, – пластикой, скажем, цветом. У меня главное – цвет. И там я обогатил свою палитру. Я чувствовал, что на холстах буквально рождаются новые краски".

Вскоре после поездки в Среднюю Азию Лев Межберг женился. А затем его привлек жанр портрета. Он писал жену с сыном, и каждого из них порознь, друзей, писал их под деревьями в саду, на пляже среди камней. И все это еще в постимпрессионистическом стиле. Свои работы той поры, а это, пожалуй, можно отнести ко всему его творчеству, Межберг называет тихими, и сравнивает их с романсами, с фортепианными концертами.

Казалось бы, благополучно складывающаяся жизнь, творческая судьба, членство в Союзе художников отнюдь не должны были толкать его на эмиграцию. Конфликта с властями у него, вроде, не было. Но вот когда сейчас Межберг говорит "Здесь надо мной не висит художественный фонд, не нужно раздваиваться, делать халту-

ру, писать по заказу, я свободен", – становится понятно, почему в 1973 году он покинул СССР.

В Италии, где Лев Межберг пробыл четыре месяца, огромное впечатление произвели на него произведения Джотто, Пьера дель Франческо, Фра Анжелико. "Понимаешь, – говорит Межберг, – вот выходишь из церкви, в которой – фрески Пьера дель Франческо, и видишь, что люди, изображенные художником, ходят перед тобой по улицам. Эта необычайная связь мастеров раннего Возрождения со своей землей, удивительная гармония и человечность – потрясают. И все это подтвердило мои размышления о творчестве, о том, что творчество – это, прежде всего, выражение человеческих чувств. То, что я увидел в Италии, стало для меня не школой, а университетом".

Уже десять лет живет Лев Межберг в США. Последние годы – в Нью-Йорке. Американское современное искусство никак не повлияло на его творчество. Он изменился, ушел от постимпрессионизма, стал работать в новой технике, но все его поиски связаны, в основном, с внутренней потребностью, а не с требованиями внешнего мира или, скажем грубее, рынка. С 1973 по 1976 год его картины – это воспоминание об Одессе, светлые, белые, как сновидения, холсты с городскими пейзажами, залитыми разлившейся, как в наводнение, водой. Межберг называет картины той поры символами воспоминания и расставания. В период с 1976 по 1979 год на его полотнах возникают натюрморты с куском хлеба, селедкой, клешней омара, высохшей рыбой. В этих работах была какая-то драма, какое-то повествование – не в литературном плане, а в смысле настроения. И еще присутствовала в них часто как бы незаконченность, зритель словно бы мог их дописать, дорисовать. Межберг писал такие композиции специально, чтобы зритель входил в прямой контакт с картиной.

Я уже упомянул, что в США техника Межберга изменилась. Он стал вводить в масло воск, чтобы добиться матовой поверхности, и стал накладывать один красочный слой на другой, создавая игру цвета, добиваясь эффекта свечения краски. От всего этого работы его приобрели какую-то таинственность, завораживали. Трудно, пожалуй, даже невозможно отнести творчество Межберга американского периода к какому-то определенному направлению современной западной живописи. Точнее всего было бы его назвать, так же, как, например, творчество москвичей Владимира Вейсберга и Владимира Немухина, русским фантастическим реализмом. Именно русским, так как существует школа австрийского фантастического реализма, это нечто совсем иное.

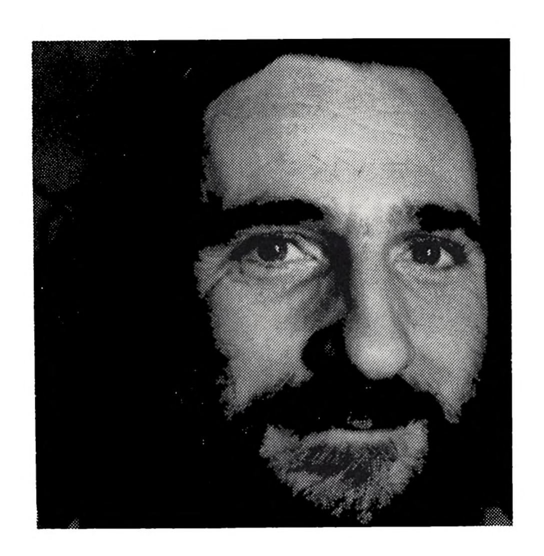


''Натюрморт'', холст/масло, 1979

С 1979 года в творчестве Льва Межберга наступил новый период. Его картины просветлели и по настроению, и по колориту, стали менее сложными по композиции. "Я освободился от многословия, – говорит он, – и то, что сейчас делаю, можно, по-моему, сравнить с четверостишием. Теперь на моих холстах один-два, максимум три предмета". И тут можно сказать, что, хотя американское искусство на Межберга влияния не оказало, но сама американская жизнь с ее динамикой в холсты художника вторглась. И как раз динамизм американской жизни сделал его работы более лаконичными. "Тут зритель смотрит картину быстро, – объясняет Межберг, – и поэтому я освобождаю ее от всего лишнего. Если, скажем, предмет на холсте один – то все внимание концентрируется на нем, картина воспринимается сразу, целиком".

Нынешние произведения Межберга проникнуты умиротворенностью и по своему настроению очень поэтичны. Для меня они ассоциируются с какими-то тютчевскими, ахматовскими строчками. Например, с такой хрестоматийной, как "Печаль моя светла..." В своем творчестве Лев Межберг не только живописец-колорист, но и поэт, может быть, поэт-романтик.

1984 г.



михаил одноралов

С 1980 года живет в Нью-Йорке.

Персональные выставки:
1981: США, Джерси-Сити, Vodraholl Gallery
1982: США, Нью-Йорк, Ridgafild Gallery
1984: США, Нью-Йорк, TAT Gallery

Выставлялся в нью-йоркских галереях совместно с американскими художниками. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Нью-Йорка и Джерси-Сити.

Михаила Одноралова в Москве я знал, но не очень близко, так как к движению художников-нонконформистов он примкнул лишь в 1975 году, то есть после моего отъезда на Запад. Конечно, мы в Москве изредка встречались, и я видел на молодежных выставках (он был членом Союза художников) его отточенные, тщательно выписанные натюрморты, но побеседовать по душам нам довелось только после его эмиграции, уже в Нью-Йорке. Нужно сказать, что, примкнув к движению художников-нонконформистов, Михаил Одноралов проявил себя в нем очень активно. Человек энергичный, инициативный, он принял участие в организации нескольких выставок московских неофициальных художников, которые были всегда близки ему духовно, ибо Одноралов, даже когда он состоял в Союзе художников, тяготел всегда к так называемому левому крылу, которое добивалось большей свободы творчества, ну, хотя бы в плане формальном.

Натура глубоко художественная, Михаил Одноралов к тому же встретился с искусством уже в самом раннем возрасте, так как родился в семье московской художественной интеллигенции. С детства, даже в самые мрачные сталинские годы, его окружала подлинная живопись – вся квартира была увешана полотнами Роберта Фалька. До десяти лет будущий художник, практически, другого искусства, – я имею в виду соцреализм, – не видел. Зато он слышал в доме бесконечные споры о живописи и пусть далеко не все понимал, но что-то в его памяти и подсознании оставалось.

Первый свой урок на тему "Что такое искусство" Одноралов получил от известного художника Митурича, причем, на примере Пауля Клее, не только в сталинские годы, но и по сей день в СССР к показу запрещенного. Лишь в книгах, где проклинается абстракционизм и модернизм вообще, можно иногда встретить репродукции работ великого художника XX века, конечно, в качестве примера чего-то очень отрицательного.

Так вот, Митурич показал еще совсем мальчишке Мише Одноралову рисунок Клее "Человек в городе", где рядом с маленькими домами вписалась огромная фигура человека, и объяснил значение условности в искусстве. На детские годы Одноралова пришлась и выставка в Москве Пикассо, в те давно уже канувшие, словно в ре-



''Любовь'', холст/масло, 1984

альности и не бывшие, годы хрущевской оттепели. На этой выставке, тоже еще мальчишкой, Одноралов вовсю спорил со взрослыми дядями, которых картины Пикассо возмущали.

Однако сам Одноралов в детстве никогда не рисовал. Существует такое понятие, как детское непосредственное восприятие мира. Известно, что многие дети уже в возрасте пяти-шести лет, а порою и раньше, прекрасно рисуют, чувствуют цвет. У большинства это с приходом отрочества проходит. У Одноралова получилось наоборот. В детстве, много зная о живописи, он не был затянут в ее тенета. Но пришло отрочество, и в 1957 году, в 13 лет, он потянулся к цветным каранадашам. С тех пор, по его собственным словам, он уже не останавливался – рисовал, рисовал, рисовал...

С первым учителем Одноралову повезло. Им стал Роберт Фальк, который ежедневно просматривал то, что делал юный художник, и наставлял его. Да и мать Одноралова своими советами давала ему немало. В 1957-58 гг. Михаил Одноралов посещает детскую художественную школу, а также студию Хазанова. В последней молодому художнику заложили основы мастерства. До той поры Одноралов по большей части рисовал и писал пастели. Правда, отдельного графического периода у него никогда не было. Рисунок всегда был связан с цветом. Даже черно-белый рисунок тушью являлся для Одноралова как бы контуром границ цвета. После студии Хазанова Михаил Одноралов пишет, главным образом, картины. Сначала это и портреты, и пейзажи, и натюрморты, а потом, в основном, лишь натюрморты. Это был его мир, и, видимо, не случайно именно этот мир стал его, так как наверняка замечательные натюрморты Фалька, первого и долголетнего учителя начинающего художника, оказали на него влияние, не в смысле стиля, конечно, а в смысле выбора пути, выбора не к а к, а ч т о писать.

Отсчет своему собственному, оригинальному творчеству Михаил Одноралов ведет с 1961 года, то есть с того времени, когда он пришел к идее работы с большими плоскостями, к идее метафизичности и одиночества предмета. С тех пор – и так всю жизнь – его привлекает проблема: предмет и пространство. У него не было, как это бывает у многих художников, разных периодов творчества. Одноралов лишь упорно разрабатывал свои излюбленные идеи, развиваясь как живописец, последовательно и поступательно.

"Проблема предмета, – говорит Михаил Одноралов, – как вещи в себе, как искры Божьей в объекте, и этот предмет, эта искра Божья в пространстве, как в космосе, – вот что интересует меня, вот чем занимаюсь я всю жизнь. Меня всегда привлекала работа, образно говоря, не столько вширь, сколько вглубь, иными словами,

– не многообразие форм выражения, а углубление выразительности отобранных форм. Я пытался путем разработки отобранных форм выражения выявить как можно глубже какие-то ощущения, какие-то чувства, связанные с таинственностью Божественного мира и его непостижимостью".

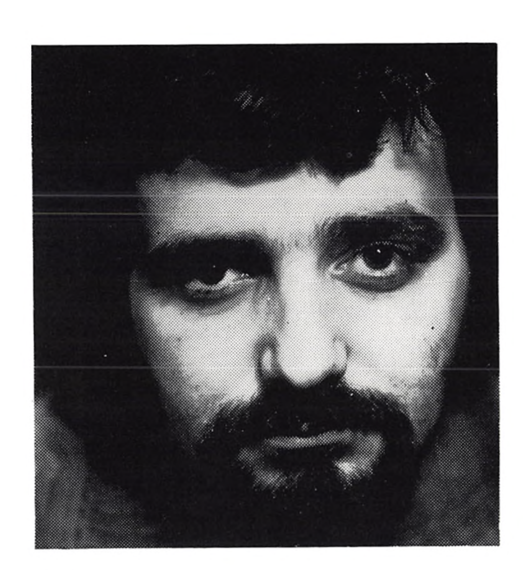
На Западе, конкретнее, – в Нью-Йорке, – творчество Михаила Однорaлова никак не изменилось, то есть, то, что он увидел в галереях и музеях, на него не воздействовало. Впрочем, западное искусство на него повлияло еще раньше, в Москве, причем, повлияли не новейшие тенденции, не поп-арт и не концептуализм, скажем, а такие мастера, как Моранди и Мондриан. К слову сказать, это два совершенно различные художника, более того, даже противоположные по своему отношению к искусству. И вот в Мондриане Однорaлову импонировала сила аналитичности, а в Моранди – трепетность чувств. Два эти влияния очень своеобразно отразились на характере творчества Михаила Однорaлова, которое в основе своей религиозно. Его метафизический реализм, его метафизика отнюдь не философская концепция в чистом виде, это скорее лишь внешний, формальный покров, что ли, выражение веры художника, его ощущений, которые рождены как раз этой верой в Божественность мира и всего сущего.

Интересно, что ни клокочущий и брызжущий красками Нью-Йорк, ни современная американская живопись никак не отразились даже на цветовой гамме полотен художника. Она осталась холодной, сине-зеленой, ибо, по его мнению, холодная гамма более богата и разнообразна, и в ней удобнее оперировать, решать ту одну-единственную проблему, которой Михаил Однорaлов занят уже почти четверть века. И всегда в решении этой проблемы – напоминаю: проблемы предмета как Божьей искры в объекте, в пространстве, как в космосе – художник всегда идет по пути от непосредственного эмоционального чувства к анализу его и к конструированию возможностей для наиболее острой, наиболее глубокой выраженности этого чувства.

"Реальность? – говорит Михаил Однорaлов. – Да, конечно, когда я пишу свои натюрморты, то отталкиваюсь от реальности. Но за внешней формой любой реальности таится духовная подоплека. Стремление наиболее полно и сильно выразить ее – моя задача".

Ее решал художник в Москве. Теперь он продолжает решать ее в Нью-Йорке. Для него как для живописца ситуация, внутренняя, конечно, не изменилась. Михаил Однорaлов жил и живет в мире своих метафизических натюрмортов.

1985 г.



леонид пинчевский

С 1982 года живет в Нью-Йорке.

Персональные выставки:
1982: США, Хартвард, Unitarion Meeting House
1983: США, Джерси-Сити, CASE Museum of Russian Contemporary Art in Exile
1984: США, Нью-Йорк, Tat-Gallery
1984: Франция, Париж, Galerie Marie-Therese

Участвовал в ряде групповых выставок совместно с американскими художниками. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Нью-Йорка, Парижа, Дюссельдорфа и др.

Все живописцы, скульпторы и графики, речь о которых идет в данной книге – бывшие москвичи или ленинградцы. Это и понятно. Движение художников-нонконформистов по существу было возможно только в двух этих городах, в провинциальной глуши его быстро бы разгромили. Там, на окраинах советской империи, в лучшем случае функционировали лишь небольшие группы нонконформистов, а чаще одиночки, о которых, практически, мало кто знал. Об одной из таких групп под названием "Есть", в смысле – несмотря ни на что, мы есть, живем и работаем, – рассказал мне уже здесь, в США, Леонид Пинчевский, бывший житель города Бельцы, ныне житель Нью-Йорка. Интересно, что Пинчевский был членом Союза художников, но выставлять на официальных экспозициях то, что составляло сердцевину его творчества, он не мог, и поэтому специализировался по театру. Оформлял в год по два-три спектакля, а остальное время писал картины, писал, как говорят писатели, в стол. Иногда он что-то из них возил в Москву и показывал своим друзьям-художникам: Илье Кабакову и Виктору Пивоварову, порой картины его обсуждались в узком кругу группы "Есть", которая для Пинчевского и нескольких других таких неортодоксальных живописцев являлась в душной провинции как бы форточкой, через которую проникал в затхлую атмосферу свежий воздух.

Леонид Пинчевский родился в 1942 году на Урале, куда его родители эвакуировались во время войны. В 1947 году семья вернулась в родные Бельцы. Рисовавший с раннего детства Пинчевский видел себя в будущем только художником. Уже после окончания восьмого класса, в 1957 году, он поступил в Кишиневское художественное училище, где и получил познания в области рисунка, композиции и других необходимых для художника компонентов мастерства. Учеба и начало творчества выпали на хорошее время – на дворе стояла оттепель. Так что Пинчевский мог и в училище, и в процессе самообразования видеть то, что для предыдущих поколений студентов-художников было почти недоступным. В своих поисках он прошел через многие влияния – Ван Гог, Фальк, Тышлер, импрессионисты, Пикассо... Все это пропускал через себя, перерабатывал в себе, пробиваясь к своему стилю, к своему видению мира, к своей теме. И такой темой стали Бельцы, дома этого горо-

да, где Пинчевский прожил до эмиграции всю свою жизнь. Много лет ходил он по этим улицам, видел с детства знакомые дома, казалось бы, что они могли ему поведать, чем могли одарить? Но, оказывается, могли, да еще как, нужно было только созреть как художнику, как индивидуальности. А когда к 1967 году это произошло, тогда и посмотрел он на старые дома провинциального города Бельцы как-то по-иному и что-то почувствовал, первый раз увидел их фронтоны, увидел и понял, что они интересны, разглядел, что каждый имеет свое лицо, что на каждом есть своя геральдика, раскрывающая характер человека, который жил в том или ином доме. И тогда эти вот дома с доморощенной архитектурой стали как бы рассказывать художнику о себе, о своей истории, о своей судьбе. А художник еще и дописывал, домысливал для себя их рассказы, дофантазировал. И это переходило на холсты. Так рождался своеобразный мир Леонида Пинчевского, его фантастический реализм, десятки и десятки картин с домами, картин печальных и нежных, одухотворенных и поэтичных. Послушайте только,как звучат их названия: "Дом светлой печали", "Дом доброй лошади", "Дом утешения", "Дом надежды", "Дом кошки", "Дом души"...

Пять лет художник был захвачен только одной этой темой, она виделась ему неисчерпаемой, он открывал для себя все новые и новые дома, и в каждом, уже, кажется, до конца увиденном доме, раскрывались новые и новые грани, нюансы, сюжеты. Появлялись "Дома на прогулке", "Здоровающиеся дома", "Беременные дома", "Дома-шутки", "Дома-притчи"... Более сотни холстов стояли в его мастерской, а встретиться с людьми они не могли. Пинчевский ощущал себя часто забытым и заброшенным. Томила его тоска, одиночество требовало выхода, и в 1972 году произошел освобождающий как бы взрыв: художник обратился к фигуративному экспрессионизму. "Он родился во мне, – рассказывает Пинчевский, – как крик отчаяния, крик души". Первая работа из этого цикла называлась "В субботу вечером". "А задача стояла такая, – объясняет Пинчевский. – "Ах, вы не хотите меня, вы не принимаете ничего из того, что я делаю, так я вас напишу красками самыми говенными, самыми грязными, в общем, в колорите дерьма. И без всякой пластики". Ну, крик, просто один голый крик".

Экспрессивный период оказался не слишком долгим. В 1974 году он уже закончился, и Пинчевский вернулся к своим домам, к своему фантастическому реализму. Этим он занимался до самого отъезда из СССР в 1982 году, эти дома уже по воспоминаниям, уже преображенные иным видением три года писал он и в США. Только изменился их колорит. Там, в Союзе, он был сдержанным,



"Дом Вдовы на прогулке", холст/масло, 1983

коричнево-землистым. Здесь – резко просветлел. Подлинный живописец,Пинчевский в новой жизни, в новой атмосфере стал еще более тонким колористом, еще более поэтичным художником. Таким и видел я Леонида Пинчевского те три года, которые и его самого, и его творчество знаю.

Тем более удивительной оказалась для меня недавняя встреча на одной из групповых выставок с работой Пинчевского совсем иного плана. Это был и он, и не он, это был знакомый мне художник, но сильно американизированный, в чем-то даже антиколористический. Эта метаморфоза, честно говоря, произвела на меня удручающее впечатление. ''Впрочем, – говорил я себе, – не станем торопиться. Кое-кто из других наших художников тоже уходил в какие-то странные эксперименты, в какие-то поиски не в ту сторону, если так можно выразиться, а потом возвращался, и часто обогащенный, к себе. И в конце концов нужно поговорить с Пинчевским, чем-то же это все продиктовано, он же серьезный и талантливый мастер''. И мы встрстились и поговорили. ''Ты знаешь, – сказал Пинчевский, – в СССР я ненавидел советскую действительность и убегал от нее в свой мир, мир фантазии, мир выдуманный и созданный мною. В Нью-Йорке мне на то, чтобы просто разобраться в здешней острой визуальной среде понадобилось больше двух лет. И вот я начал писать американский мир, только что начал. Но какой мир? То, что изображено на картине, которую ты видел, рождено опять чувством протеста''. Против чего же протестует художник? Против того, что называется ''масс медиа'', против бесконечных телевизионных реклам, против массового искусства, которое он именует ''искусством для официантов, искусством низкопробным и пошлым''. ''Посмотри, например, на рекламу фирмы ''Диор'', – говорит он, – что-то чудовищное! И это во всех американских журналах. Даже ''Нью-Йорк таймс'' часто публикует нечто невообразимое: молодой человек дарит своей любимой дорогое кольцо и ожерелье от Диора, а взамен получает ее любовь. Так прямо и написано в рекламе. И в то время, когда он преподносит ей подарки, ее поддерживает за задницу кто-то другой. И это называется любовью?! Да это же издевательство над человеческими чувствами, над всей романтикой любви, всей ее поэзией. И, главное, что подобного типа рекламы (и в журналах, и по телевидению)оказывают влияние на миллионы''.

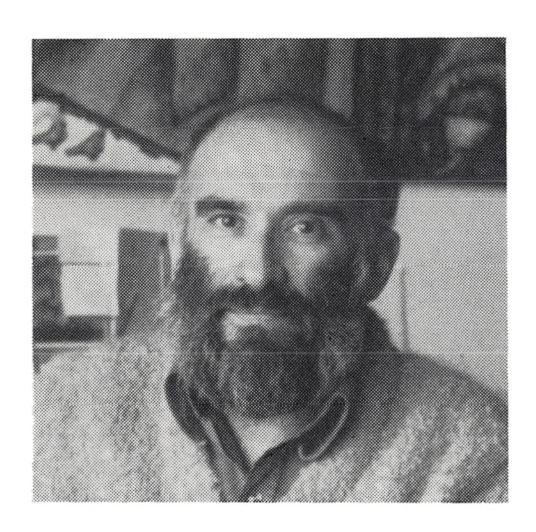
В общем, Леонид Пинчевский заболел этой темой. Протест рвался из него. А как разрешить его на холсте? И тут на помощь пришло театральное прошлое художника и присущий ему в определенной степени литературный ход мышления. Так и появилась картина в каком-то смысле даже концептуальная, а по названию абсурд-

ная – ''Кто убил Бернарда Геца?''. Абсурдная, ибо Гец жив, никто его не убивал, а сам он, защищаясь, стрелял в четырех грабителей, после чего и стал известен всей Америке. Поступок Геца, его мужество Пинчевский одобряет, но сам Гец, биографию которого художник изучил, является для него типичным продуктом массовой культуры, человеком, настоящей культурой не интересующимся, а людей культуры, если они только не богаты, презирающим. И вот перед этой картиной, как часть ее, вынесен на проволочке специально плохо написанный портрет мальчика (Гец), а на самом полотне в несколько утрированном виде, крупным планом, образцы американской рекламы. Подано это все довольно ярко, и как я уже сказал (и это естественно сходится с целью художника) антиколористично, если хотите – антиэстетично.

Я понимаю ход рассуждений Пинчевского, но все-таки эта его картина (начало новой серии) не представляется мне удачей художника. Поиск, эксперимент – да. Но не более того. Во-первых, Гец все-таки не типичный продукт массовой культуры. Гец стал символом, привлек сочувствие всей Америки именно потому, что на фоне большинства трусливо покоряющихся грабителям обобранных граждан, он проявил незаурядную смелость. А позже и чувство достоинства. И его примеру даже стали следовать. Так что, сознавая, что Пинчевскому нужно было для привлечения внимания к своему протесту какое-то громкое имя, я все же считаю, что выбор его оказался неудачным. Во-вторых, – Леонид Пинчевский – художник-лирик, художник-поэт, художник-колорист. В этом его сила. И вдруг такой нарочитый антиэстетизм, явно чуждый его характеру. Конечно, пока еще рано делать выводы о всей серии работ художника на американскую тему. Может быть, последующие холсты будут иными. Может быть, он сумеет сочетать в них лучшие свои качества и нечто новое. Не знаю. Трудно об этом судить не только мне, но и даже художнику. Он говорит: ''Мои дома – это целая жизнь, целая эпоха, что-то выстраданное. А американская серия только началась. Я пока что и сам не разобрался – серьезно это или несерьезно, не до конца еще понимаю то, что я сейчас делаю. Но мне хочется это делать. Может быть, это, как говорят некоторые мои друзья, – плохо. Не исключаю, что завтра я с ними соглашусь. Но сегодня у меня, как говорится, такой сдвиг по фазе, а что будет дальше – поглядим''.

Что ж , поживем – увидим. И он сам – увидит. И все-таки мне кажется, что сила художественного дара Леонида Пинчевского не в иронии, не в концепте, не в абсурде, а в тонком чувстве цвета и, повторяю, поэтичности мышления, своеобразности видения мира.

1985 г.



алек рапопорт

С 1977 года живет в Сан-Франциско

Персональные выставки:
1981: США, Сан-Франциско, Nanny Goat Mill Gallery
США, Нью-Йорк, Edouard Nakhamkin Gallery
1983: США, Бурлингейм, California Mercy Center
1984: США, Стоктон, California University of Pacific Art Gallery

Выставлялся в групповых экспозициях совместно с американскими художниками. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях США, Франции, Западной Германии, Италии и др.

Алек Рапопорт начал рисовать с детства, с одиннадцати лет. В 1951 году поступил в Ленинградское художественное училище, с которым (с перерывом на службу в армии) был связан восемь лет. Там он получил добротную подготовку в рисунке, там ему привили любовь к итальянскому ренессансу. Именно в училище у него появилось чувство причастности к ленинградской аналитической школе (А. Иванов, Врубель, Петров-Водкин, Филонов). Помимо училища будущий художник много работал и сам, овладевая секретами композиции, развивая технику рисования. Для этого Рапопорт неоднократно копировал произведения старых мастеров, изучал такие книги, как "Офорты Рембрандта" Рихарда Гимона, "Лессировка и техника классической живописи" А. Фейнберга и "Палитра Делакруа" Рене Пио. Интересно, что первый конфликт Рапопорта с официальной художественной доктриной произошел еще в училище: его дипломная работа была квалифицирована как формалистическая за геометризацию фигур (кстати, дальше мы увидим, что этот геометризм не случайность, не дань какому-то увлечению, а очень важный вообще для творчества художника момент). Но, как говорится, не было бы счастья, да несчастье помогло. Рапопорт после долгих злоключений (формалист – это же ярлык несмываемый) попал к замечательному педагогу, известному режиссеру и художнику Н.П. Акимову – стал студентом художественно-постановочного факультета Института театра, музыки и кинематографии. В то время в студентах у Акимова ходила целая группа таких вот изгнанных из других вузов за формализм молодых живописцев, в том числе Олег Целков, Михаил Кулаков, Юрий Дышленко... На факультете царила редкая для советского художественного вуза атмосфера доброжелательности и свободы. А вдобавок свой курс театральной композиции, курс поистине уникальный, Акимов строил на основах русского супрематизма и конструктивизма. Так что не случайно многие акимовские студенты влились впоследствии в ряды московских и ленинградских художников-нонконформистов.

Рапопорт считает, что самостоятельные работы он начал писать в 1958-59 годах, наиболее же плодотворными для своего творчества называет вторую половину шестидесятых, а также 1974-76 годы, связанные с участием в движении художников-нонконформистов.

Вспомним, что это годы были бурные, в Москве – Бульдозерная выставка, выставка в Измайловском парке и на ВДНХ, в Ленинграде – первая официально разрешенная экспозиция неофициальных живописцев во Дворце культуры имени Гааза и последующие за ней другие выставки ленинградских нонконформистов.

У Алека Рапопорта нет резкого деления на творческие периоды. Все его полотна экспрессивны. В то же время им присуща часто сдержанность, приглушенность красочной палитры, а фигуры или предметы на них обычно обобщены и деформированы. Художник любил (да и сейчас любит) употреблять голубые, синие, красные, черные тона и оттенки. "Но хотя у меня нет периодов в пикассовском понимании этого слова, – говорит Рапопорт, – зато есть в моем творчестве три стиля, что ли, или, точнее, типа, которые присутствуют в моей художественной жизни постоянно. Они чередуются, сменяют и подкрепляют друг друга. Моя работа над отдельной темой напоминает растение. Дольше всего я разрабатываю ее в ГЕОМЕТРИЧЕСКОМ стиле (вспомните обвинение в формализме!). Это как бы корни. Иногда на этой стадии я останавливаюсь. В случае же удачи, делаю живописный вариант. Это как бы надземная часть растения. Затем, в случае высокого подъема, я делаю РЕЛЬЕФНЫЙ вариант. Это как бы зрелый плод, дающий семена для будущих работ. То есть к каждой теме я как бы примеряюсь, подхожу к ней с разных сторон, пробую ее и так, и этак: в графике, живописи и почти скульптуре. Я как бы выдавливаю ее из себя, пока не буду полностью удовлетворен. Поэтому работа над одной темой длится иногда годами, учитывая, что, как правило, я веду несколько тем параллельно друг другу".

Алек Рапопорт эмигрировал из Ленинграда в октябре 1976 года, и первая же западная выставка, которую он увидел в венском Музее современного искусства, неприятно поразила его надуманностью форм и бездуховностью. В США, куда Рапопорт приехал в 1977 году (он живет в Сан-Франциско), это ощущение чуждости современного западного искусства, неприязнь к нему, еще более усилились. "Обилие технических средств при аморфности внутренней структуры и убогости внутреннего содержания", – так сурово характеризует он американское искусство, да и американскую жизнь. И все же в первые годы своей жизни в США Рапопорт пытался перекинуть мостки между своим творчеством и американским зрителем. Он написал большую серию полотен "Образы Сан-Франциско", картин экспрессивных и очень своеобразных. Кстати, и местные художники считали эти работы интересными, говорили, что этот приезжий, русский, увидел Калифорнию в необычном ракурсе.



Из серии ''Сан-Франциско'', дерево/масло, 1983

Но галерейщики назвали эти картины слишком европейскими, для США неподходящими. Другой, и, пожалуй, наиболее ощутимый удар Рапопорт ощутил от непризнания его религиозных работ. Какой-то глубокомысленный "интеллектуал" из отдела современного искусства M.X. De Young Memorial Museum даже заметил: "Религиозное искусство – это старая изношенная шляпа". Зная Рапопорта, его отношение к духовности в искусстве, значение для него самого религии и места религии в его творчестве, можно понять, как художника потрясло это циничное замечание. А между тем, его религиозный цикл – по-настоящему глубокие, оригинальные, талантливые произведения. Не случайно позднее на четыре из них – графические листы на сюжеты Евангелия от Иоанна – обратили внимание в Ватикане. Папа Иоанн-Павел Второй согласился принять их от художника, и сейчас эти работы хранятся в Ватиканском музее. Это произошло в 1981 году и явилось одним из самых, по признанию художника, ярких событий в его эмигрантской жизни.

Кстати говоря, все вышесказанное вовсе не означает, что в США Алек Рапопорт, словно изгой, ведет отшельническую жизнь, работает в мастерской, не выходя из нее, будто схимник из кельи. Он участвовал здесь в ряде групповых выставок, его персональные экспозиции прошли в Сан-Франциско и в Нью-Йорке. Он много и серьезно трудится, но ни американское искусство, ни даже сама Америка не оказали на него никакого влияния. Скорее можно говорить об, если так можно выразиться, антивлиянии, об активном отталкивании от окружающей его действительности, которую художник не приемлет. Судите сами – в недавнем письме-интервью он мне написал: "Поверьте, шесть лет эмиграции на этом полуострове, именуемом Сан-Франциско, заставили меня многое передумать и переоценить. Эмиграция, ссылка, тюрьма даны человеку для самоусовершенствования. И сейчас я смотрю назад (не вперед ли?): Византия, Средневековье, Ренессанс. Там мои учителя, которым, к сожалению, я иногда изменял. Теперь я снова прошу их о помощи. Я перестаю видеть Америку, я ее уже не вижу. Я не хочу фокусов, я хочу настоящего искусства СОВЕСТИ. И с Божьей помощью я возвращаюсь к религиозному человеческому искусству".

На этом я и хочу закончить рассказ о художнике Алеке Рапопорте.

1985 г.



гарри файф

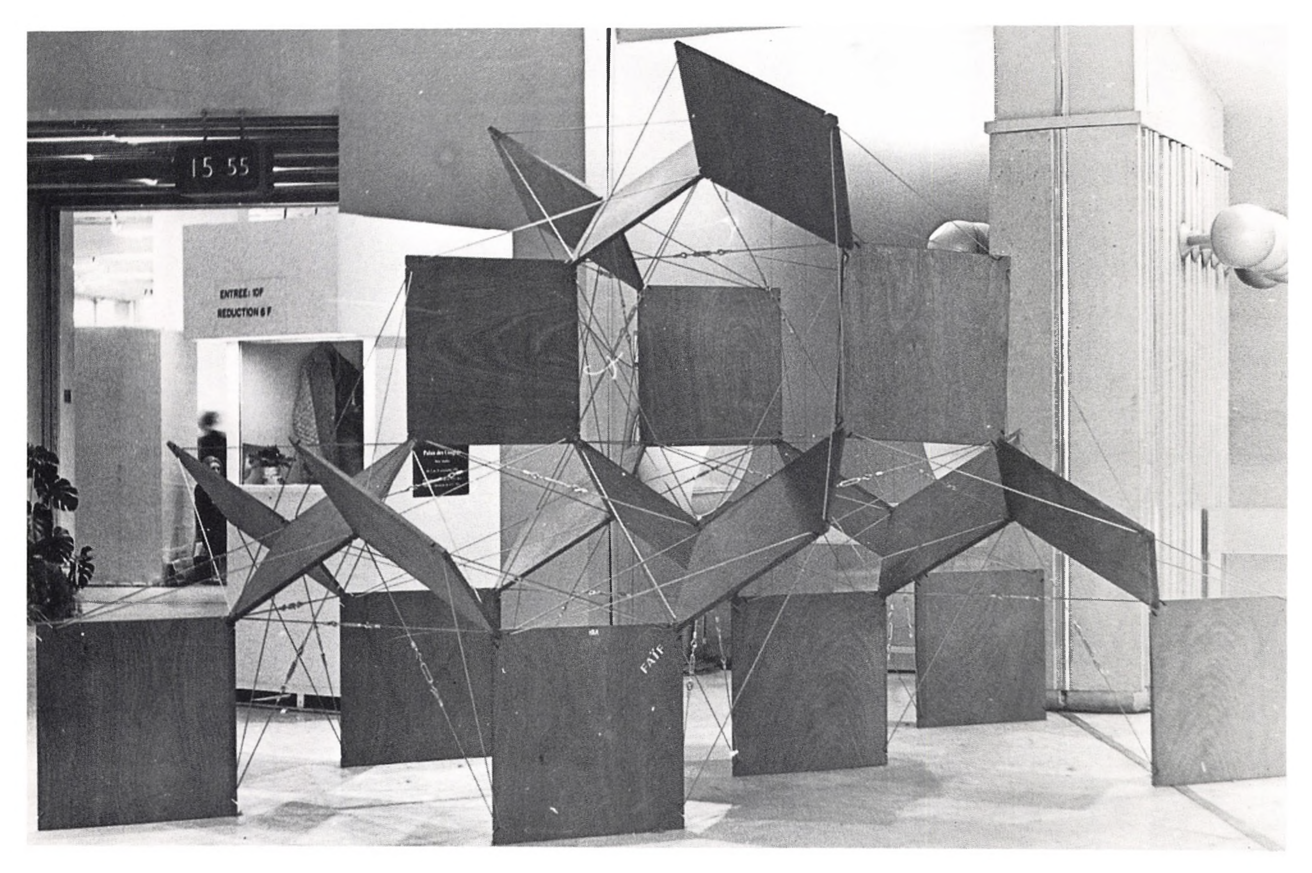
С 1976 года живет в Париже.

Персональные выставки:
1981: Япония, Токио, Galerie East-West
1982: Франция, Медон, Center Culturel
1984: Франция, Монжерон, CASE Musée de l.Art Russe Contemporain

Выставлялся на международных выставках и в парижских салонах. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Парижа, Нью-Йорка, Токио, Тура, Шартра, Лаваля, Беллинзоны, Саарбрюккена, Вены, Турина и др.

В недавно вышедшем первом томе шеститомного Международного справочника пластических искусств есть имя участника многих выставок неофициального русского искусства на Западе скульптора Гарри Файфа. Его скульптуры на протяжении последних нескольких лет неизменно экспонируются в крупнейших парижских салонах. Его персональные выставки прошли во Франции и Японии. Творчество Файфа вызывает интерес у искусствоведов.

Гарри Файф – выпускник Московского архитектурного института, который он закончил в 1968 году. Еще студентом Файф начал писать картины и акварели: сперва реалистические, затем экспрессионистические и сюрреалистические. У архитекторов обстановка была посвободнее, чем, скажем, в Академии художеств. Поэтому преподавателями, бывшими вхутемасовцами Крынским, Ланцовым и Туркусом велись курсы, на которых изучались чисто формальные проблемы. Были даже упражнения с абстрактными формами. Владимир Крынский на своих занятиях рассказывал о выставках русского авангарда, о революции в искусстве, которую произвели полотна Казимира Малевича "Черный квадрат" и "Белый квадрат". И уже в 1965 году Гарри Файф обратился к конструктивистским формам. Правда, в тот период он как бы раздваивался, то есть писал еще картины в академическом плане и в то же время создавал абстрактные композиции, искал новые, подсказанные воображением формы. Последнее увлекало его все больше и больше, он по многу часов проводил в библиотеках, стараясь найти материалы о русском авангарде 20-х годов. Однажды, это было в 1966 году, трое его соучеников разыскали где-то целый ряд работ того времени. Среди них была так называемая вантово-стержневая система, то есть конструкция, в которой был найден принцип разделения на часть в форме стержня, работающую на сжатие, и тросовую часть, работающую на растяжение. Эта конструкция произвела большое впечатление на Файфа. Примерно тогда же он получил возможность изучить статьи Малевича о новой пластической системе. И, пожалуй, именно с того времени в творчестве его окончательно возобладали тенденции, свзяанные с конструктивизмом и супрематизмом. Однако на пространственных композициях молодого мастера сказывалась школа, которую он прошел. "В отличие от тех, кто занимался конструкти-



"Мир-5", скульптура, см. техника, 1976

вистскими поисками в чистом виде, – вспоминает Файф, – я как художник видел во всех этих вещах и пластическую сторону, и даже космическую, так как в статьях Малевича меня очень привлекла мысль о том, что произведения супрематического искусства могут быть запущены в космос, как некие искусственные спутники, и могут превратиться как бы в маленькие планеты".

Файфу захотелось развить идеи и принципы Малевича и вообще 20-х годов. Кстати, тем же в то время занималась в Москве группа кинетистов "Движение", созданная Львом Нуссбергом. Общение с кинетистами показало Файфу, что он не одинок, ибо их объединяло отношение к конструкциям как к вспомогательному элементу. Они не были, образно говоря, рабами конструкций, а использовали их для пластического выражения экспрессии.

В том же 1966 году Файф вместе с художником Колейчуком и инженером-электронщиком, специалистом по цветомузыке Рыкуновым создали группу "Мир", которая выиграла конкурс на оформление въезда в Москву. Этот конкурс был использован ими, чтобы протолкнуть на официальную выставку новую идею, объект, синтезирующий конструктивизм и супрематизм. Благодаря победе в конкурсе, группа вроде бы получила признание, в их мастерскую стали приходить композиторы, актеры, режиссеры, инженеры. Гарри Файф мечтал о синтетическом искусстве, о сочетании конструктивизма, кинетизма, супрематизма и цветомузыки. Однако либеральные времена уже подходили к концу. Группе удалось реализовать еще один свой проект – "Въезд в молодежный лагерь". Это была скульптура тридцатипятиметровой длины – дюралюминиевые стержни, бетонный фундамент, стальные тросы, – установленная в подмосковном лесу на повороте дороги. Когда машины освещали скульптуру фарами, пляска света создавала на ней неожиданный эффект играющих в пространстве ритмов..

Больше ничего осуществить группе "Мир" не удалось. Файфа же после окончания института "распределили" в Молдавию, где уже и вовсе не представлялось возможным реализовать проекты модернистского толка. И неизвестно, как сложилась бы в провинции судьба молодого авангардиста, но в 1973 году, женившись на француженке, он выехал из СССР и обосновался в Париже.

Жизнь на Западе дала новый толчок развитию его таланта. Он сумел углубить свое знание первоисточников, то есть смог воочию увидеть работы своих вдохновителей – Малевича, Родченко, Татлина. Возможность выставляться в галереях, салонах и даже музеях заставила Файфа работать в полную силу, не удовлетворяться,

по его словам, кое-как смонтированными конструкциями, а вкладывать в создание скульптуры всего себя.

В своих последних произведениях – стабилях, мобилях, различных скульптурах Гарри Файф идет по давно задуманному пути синтеза конструктивизма, супрематизма, кинетизма и структурализма, то есть всех направлений современного искусства, в которых он работал. Вот, к примеру, чисто конструктивистская на первый взгляд композиция: объект высотой два с половиной метра с металлическим каркасом. Но если вглядеться в эту композицию внимательно, то вы заметите, что в ней содержатся фрагменты прежних работ Файфа с простыми геометрическими формами – квадратами и кубами. Здесь есть и красный квадрат на белом фоне – некогда очень популярная эмблема школы "Уновиз", которой руководили Малевич и Лисицкий. Это тоже как бы цитата, но цитата не "из себя", а из предшественников. Включены в эту композицию и супрематические кресты, которые уже встречались в творчестве скульптора.

За десять лет жизни на Западе Гарри Файфу удалось добиться многого и в творческом плане, и в смысле признания, но он как истинный художник думает о большем. Например, ему хотелось бы включить в композиции цветомузыку, а для этого нужна выставка в каком-то просторном помещении, причем обязательно персональная, чтобы не мешать другим художникам своим цветомузыкальным оформлением. А еще Гарри Файф мечтает о реализации проекта, осуществление которого зависит, увы, не от него, а от государства. "Сколько во Франции дорог, – говорит он, – сколько машин! Почему бы не оформлять дороги, не создавать вокруг них эстетическую среду?"

Но это мечты. А пока что нужно работать для выставок. Их впереди много. Одних салонов в Париже проходит за год с десяток. И к каждой экспозиции хочется прийти с чем-то новым, пусть не с открытием, но с творческой находкой.

1983 г.

3

валерий и римма герловины

Римма и Валерий Герловины... Как о них писать? Вроде бы два самостоятельных мастера– значит, врозь. С другой стороны, между их творчеством существует тесная связь. Перед нами два очень разных, но и очень близких друг к другу художника, таких близких, что оторвать их друг от друга кажется делом немыслимым. И все же, хоть и в одной главе книги, но я решил их разделить для того, чтобы читатель яснее мог себе представить, чем занимается каждый из них.



валерий герловин

С 1980 года живет в Нью-Йорке.

Персональные выставки:
1980: Австрия, Вена, Nachsts St. Stephan Gallery
1984: США, Питсбург, Matress Factory Gallery
1985: США, Нью-Йорк, Emily Harvey Gallery

Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Венеции, Нью-Йорка, Беллинзоны, Лоди, Бохума и др.

Он родился в Москве в 1945 году. Художественное образование получил в студии на постановочном факультете Художественного театра, который окончил в 1962 году. С той поры до 1970 года он писал, главным образом, картины, причем, много портретов, точнее, фрагментов лиц. Обычно они выполнялись художником в бежевой гамме тонов, то есть были телесного цвета, и без реалистической деталировки: в основном – глаза и, в зависимости от поставленной задачи, нос или какие-нибудь другие элементы. Портреты эти внешне были статичны. В то же время в них таилась экспрессия, так как художник всегда несколько утрировал лицо, которое изображал. Порой взгляд шел как будто снизу, и нос при этом становился крупным. Порой глаза смотрели откуда-то сбоку, иными словами, один из них становился большим, так как был ближе к зрителю. Остальные части лица в этом случае исчезали, то есть все лицо как бы обрезалось на уровне носа. Получались, надо сказать, эти герловинские портреты очень выразительными и психологическими. Они раскрывали внутренний мир человека.

В 70-х годах Герловин стал делать также объекты из детского конструктора, земли и хлеба. Эти структуры символизировали для него разные начала: конструктор – механичность нашего времени, а земля или хлеб – природу, человеческий элемент. Важно отметить, что в одной работе столь противоположные друг другу символы обычно художником не совмещались, но визуально те и другие объекты были близки, схожи. Сооружал Герловин из конструктора, скажем, гербарий: листья, напоминающие музейные экспонаты, или развитие лягушки от зародыша до конечной стадии. И подобные же вещи делал он из хлеба. Но листья, например, были не реальными, а какими-то придуманными, сам Герловин их называет листьями ископаемыми, по аналогии с ископаемыми животными. "Это были гербарии как бы того, – говорит он, – что сохраняется от человеческого творчества. Ведь всегда прошлое предстает перед нами в виде каких-нибудь руин или раскопок, как, например, греческое или римское искусство". Попробуем взглянуть на наше современное искусство из будущего, как бы предлагает художник. И в сущности, в подобных своих работах он иронизирует над тем, что происходит в искусстве сейчас, утверждая, что нельзя предска-



"Лица", дерево/см. техника, 1983

зать, *что* из сделанного ныне сохранится в грядущем.

В Нью-Йорк, где они теперь живут, Герловины приехали в 1980 году. На Валерия, по его словам, здешняя атмосфера мало повлияла, его творчество, практически, не изменилось ни в смысле идей, ни в смысле направленности поисков. Только вот размер работ стал иным. Появились огромные композиции, которые в Москве он не имел возможности строить просто в силу жилищных условий.

И в Нью-Йорке художник продолжает делать те же, двух планов, объекты. Например, из хлеба он создал даже целую серию "Хлебное насекомое", состоящую из небольшого размера композиций вновь типа гербария. В каждой из них размещались насекомые, расположенные так, что казалось, что они находятся в беспрерывном и беспорядочном движении. И такие же насекомые помещались вокруг каждой композиции на стене, организуя нечто вроде живой среды. А в объектах с механистическим элементом на смену конструктору пришли шприцы. Причем пришли они не случайно, ибо давным давно присутствовали в жизни художника. Отец его болел диабетом, и Герловину с детства запомнились шприцы, колючие, как само это слово. А затем и Валерий заболел, хоть, кажется, диабет не заразен, и ему самому ежедневно приходилось пользоваться шприцами. В общем-то, думаю, что и в России могла прийти к художнику идея использования такого выразительного материала, если бы только там не существовало проблемы, как его достать в нужном для творчества количестве.

Но так или иначе, шприцы появились в произведениях Герловина только в Нью-Йорке. Сначала в живописи – он делал много крупноформатных работ и строил из шприцев что-то вроде мозаики, которая, кстати, вносила в его композиции какие-то элементы византийского искусства. Я выше писал, что принципиальных изменений в творчестве Герловина в Нью-Йорке не произошло. Художник со мной в этом отношении согласен, но все-таки считает, что среда как-то на него повлияла, не могла не повлиять. Ну, может быть, вот эти шприцы, шприцевая мозаика, могла появиться только в Нью-Йорке, ибо, во-первых, здешняя художественная среда стимулирует поиски, а во-вторых, тут этих самых шприцев предостаточно, даже порой на улицах валяются (наркотики, наркотики...). Но с другой стороны, как раз в композициях со шприцами явственно просматривается связь с герловинскими картинами и фрагментарными портретами 60-х годов. К слову сказать, в последнее время Герловин снова фрагментарно изображает лица, но уже в скульптуре из дерева или очень толстого картона, используя шприцы для изображения глаз. Он говорит: "В своих работах я чувствую отголоски

не только византийского прошлого, но и мозаик станций метро новой российской империи. Глаза, как самый выразительный элемент человеческого лица, я выкладываю мозаикой из шприцев. Изза этого резкого материала сравнительно традиционные скульптуры вблизи вызывают тревожные, раздражающие ощущения, свойственные нашему времени".

Но, конечно, продолжает Герловин заниматься и живописью. Кстати, недавно состоялась у него персональная композиция в Питсбурге, в огромном помещении с кирпичными стенами. И вот вместо того, чтобы везти свои картины, объекты и скульптуры в Питсбург, художник взял и расписал все стены гигантскими лицами и частями человеческого тела. Общая картина получилась впечатляющей, даже по фотографиям. Словно фрески, глядят эти лица со стен, нечто иконографическое, иконописное в них, бесспорно, присутствует. Очевидцы, те, кто воочию видел эту выставку, говорят, что она не только впечатляла, но даже что-то подавляющее в ней было. Блестящий пол, в схожем чем-то с церковью помещении, где царил полумрак, работал, как зеркало, отражая панно. И еще в глаза этих картин-фресок были вмонтированы экраны, демонстрирующие видеозаписи, которые показывали, что происходило во время работы художника над его композицией. "Эти экраны входят в мои питсбургские работы как некие дадаистические элементы, – рассказывает Валерий Герловин, – в них много монтажа, они очень динамичны. И все это, кстати, делала Римма".

1985 г.



римма герловина

С 1980 года живет в Нью-Йорке.

Персональные выставки:
1980: Австрия, Вена, Nachsts St. Stephan Gallery
1984: США, Нью-Йорк, Citicorp Center
США, Питсбург, Matress Factory Gallery
1985: США, Нью-Йорк, Emily Harvey Gallery

Принимала участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Венеции, Нью-Йорка, Лоди, Беллинзоны, Бохума и др.

Родилась в 1950 году в Москве. Образование – филологическое, славянские языки. Получено в Московском университете. В это время, то есть будучи студенткой, Герловина писала стихи, иными словами, начинала она не как художник, а как поэт. Однако были это стихи особые, по которым, наверно, уже тогда можно было представить, к чему именно предрасположена Римма Герловина как личность творческая. Ее интересовала только визуальная поэзия и стих с точки зрения структуры. "Я бы даже сказала, – говорит она, – с точки зрения скульптуры, потому что все мои стихотворные работы обладали в какой-то степени структурной формой. Книги раскладывались, то есть были собраны, как гармошки". Интересный эксперимент проделала Герловина в одной из своих ранних поэм: она написала ее на пяти славянских языках для симультанного чтения (что-то типа оперного пения), причем использовала в тексте слова, звучащие одинаково, но имеющие в разных славянских языках разный смысл. Получалось что-то вроде абсурда, вроде игры в слова, такой чисто формального плана поиск.

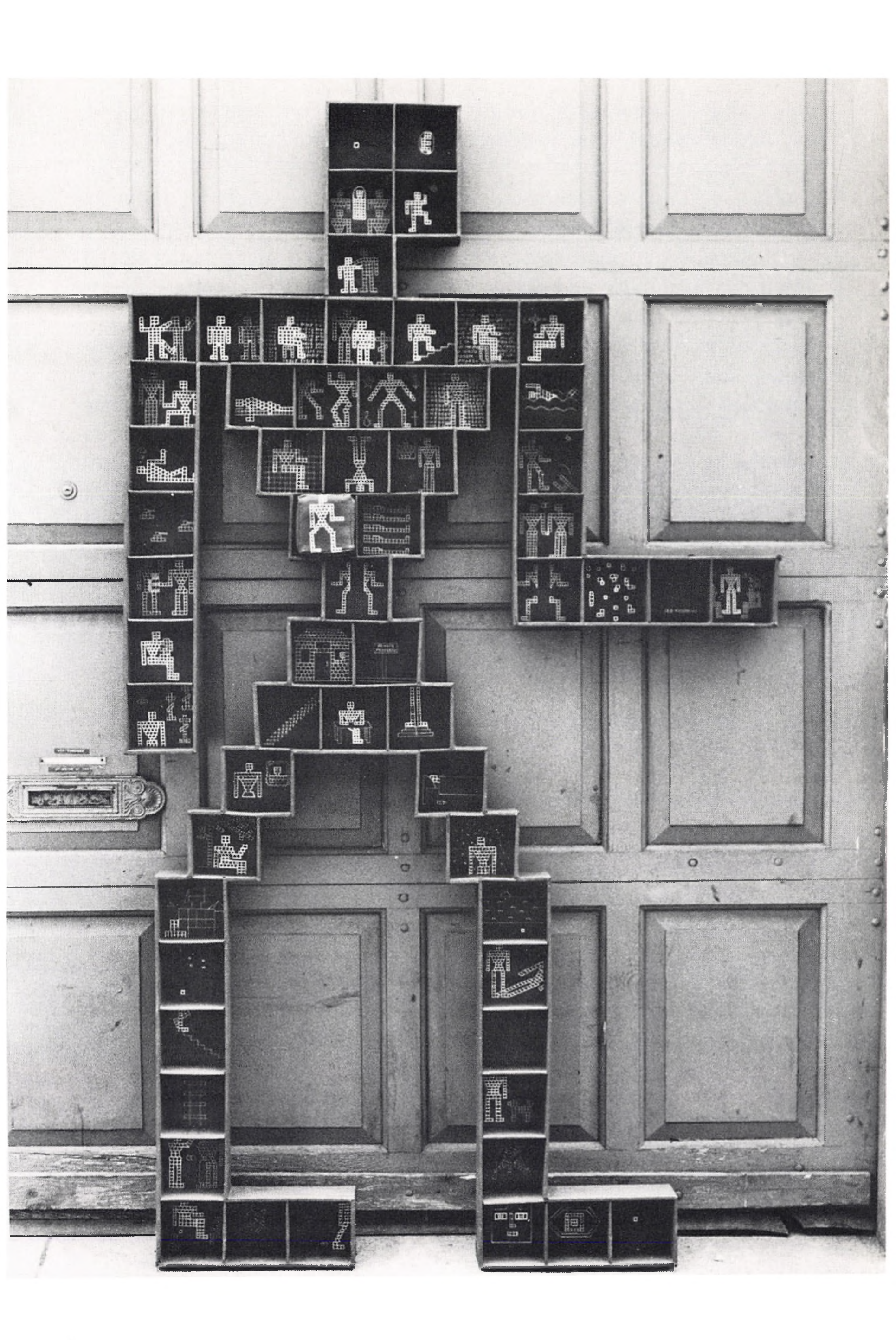
Многое из того, что делала Герловина, занимаясь визуальной поэзией, пригодилось ей позже, когда в 1974 году она обратилась к, пока еще условно говоря, скульптуре. "Мои кубистические скульптуры, – пишет Герловина на страницах журнала "Стрелец" (№7, 1985 г.), – словно новеллы, заново переписанные читателем, варьируются, меняя свой смысл в рамках авторской идеи. Человеческий характер и выбор переменчивы и непоследовательны. Истина, как разноцветный куб – зависит, с какой стороны и кто на нее смотрит..."

Но это сегодня Герловина говорит о кубистических скульптурах. А то, что она принялась делать в 1974 году, было, пожалуй, ее же стихами, но только уже кубистической формы. Кубики Герловиной открывались и закрывались, они всегда были расписаны стихами, тексты были и внутри. Вот, скажем, пример такой: на кубике крупными буквами написано "ДУША", внизу шрифтом помельче, "не открывать, а то улетит". И зритель, которого в данном случае можно назвать читателем, сам выбирал – открывать ему кубик или нет. Открывающий читал: "Вот и улетела". По-моему, это типичное концептуальное искусство. Герловина же определяет свои

кубики как концептуально-визуальную поэзию. Не будем спорить о терминологии – ясно одно: творчество Риммы Герловиной и ныне, и особенно тогда, в Москве, так или иначе связано не только с изображением, но и с литературным началом, со словом.

Во второй половине семидесятых годов единичные кубики-скульптуры стали усложняться, вырастать в целые композиции. Одна из последних московских работ Герловиной представляла собой нечто вроде человека. И в США она стала развивать как раз эту структуру: человеческие формы, составленные из кубиков, и, конечно, с текстами, и, конечно, достаточно концептуальными, часто ироничными.

Никакой художник повлиять на Западе на Римму Герловину не мог – слишком уж индивидуально и своеобразно ее творчество. А сам Нью-Йорк? Ну, во-первых, как и у Валерия, у Риммы здесь увеличился формат работ, а, во-вторых, нью-йоркская атмосфера, нью-йоркские краски, ритм и динамика города, тоже как-то сказались на ее поисках, на новых ее произведениях. Так, к примеру, теперь она чаще пользуется не словами, а символами, не пишет, скажем, на кубике "Ухо", а ухо изображает, рисует. Герловина считает, что это закономерный процесс, что символика – один из основных атрибутов поэзии, и ей, Герловиной, пришедшей в искусство из мира поэзии, вполне резонно использовать символы в своих кубических скульптурах. Может быть, она пришла бы в конце концов к этому же и в Москве, но, конечно, нью-йоркская среда стимулировала, подтолкнула Герловину, ускорила ее переход от слов к символам. И нужно сказать о том, что возможность делать большие композиции позволила Герловиной усложнить формы скульптур, углубить заключенные в них идеи. Вот, например, композиция "Собаки-календаря". Она состоит из ста кубиков. В Москве воздвигнуть такое было бы делом сложным, возможно, подобное и в голову не пришло бы. Или другая работа – "Божественная комедия", на которой Вергилий и Данте путешествуют по Манхэттену. Это ведь тоже влияние здешней среды. Но, естественно, влияние лишь в том смысле, что нью-йоркская среда порождает идеи, которые в данном виде в Москве не появились бы. Принципиальный же подход Герловиной к творчеству, к раскрытию своих идей у нее не изменился. Но предоставим слово ей самой (продолжение из "Стрельца", №7, 1985 г.) : "Каждый из ста кубиков "Собаки-календаря" – это год с шестью предсказаниями будущего. Зритель "сам" составляет свой календарь на следующие сто лет (как и в Москве, Герловина заставляет думать и действовать своего зрителя). "Сами" Вергилий и Данте передвигаются по карте Манхэттена, сделан-

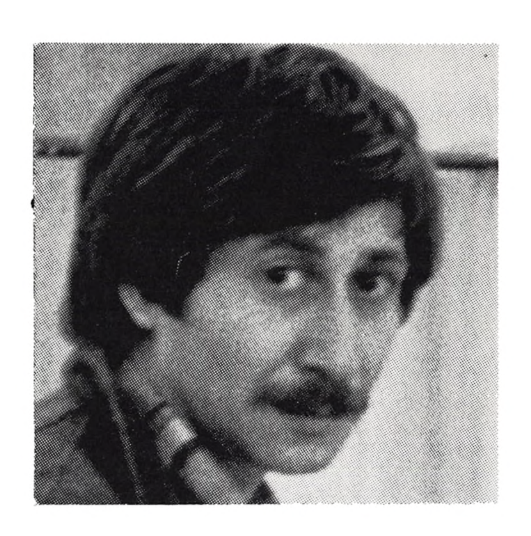


"Житие", фанера/см. техника, 1983

ной в виде человеческой фигуры. Идеологические символы тем более переменчивы, как, например, флажок у бойскаута. Переставляются глаза, носы и губы, и возникают разные лица, иные выражения. Однако, кубистический язык и его внутренняя система организации остается моим личным и постоянным".

На мой взгляд, очень точное самоопределение, а также логичное и поэтичное. Но еще более поэтична сама идея – Данте и Вергилий на карте Манхэттена. На композиции: Данте – зеленого цвета (ведь он еще жив) и Вергилий, мертвый, но оживший по воле Герловиной, идут по Нью-Йорку. Вот уж, действительно, концепт, действительно – русский художник на Западе, в данном случае, в Нью-Йорке: Данте и Вергилий в Манхэттене?! Трудно себе такое представить, но Римма Герловина нам представила. И заставляет нас думать и принимать участие в ее "игре". И попробуйте разгадать, чего в этом путешествии двух великих теней прошлого под небоскребами Манхэттена и в самом названии композиции "Божественная комедия" больше – легкой, а, может, и не очень легкой, грусти, иронии, надежды или... Впрочем, фантазируйте сами, читатель, к этому призывает вас художник.

1985 г.



виталий длуги

С 1980 года живет в Нью-Йорке.

Персональные выставки:
1983: США, Нью-Йорк, TAT Gallery
Колумбия, Меделина, Suramericano Gallery
1985: Франция, Париж, Galerie Marie-Therese
США, Александрия, Von Bouller Gallery

Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Нью-Йорка, Парижа, Вашингтона, Дюссельдорфа, Римини, Токио, Вены, Зальцбурга, Денвера, Аллентауна, Боготы, Меделины и др.

Он рисовал с детства, сколько себя помнит. Первые азы в искусстве живописи постигал в разных московских студиях и кружках, а подлинным, по его словам, университетом для него стали знакомство, встречи и многочасовые разговоры о живописи с Владимиром Немухиным, одним из основоположников неофициального русского искусства, которого московские нонконформисты уважительно окрестили "маэстро".

Но знакомство с Немухиным состоялось только в 1976 году, хотя работы его Длуги впервые увидел чуть ли не за десять лет до этого на кратковременной (она просуществовала всего лишь два часа, а потом была закрыта гебистами и представителями Московского горкома партии) выставке в клубе "Дружба", на шоссе Энтузиастов, увидел и запомнил. А до этого было многое. И запечатлевшиеся в сознании подростка и повлиявшие на него экспозиция современного западного искусства на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве (1957 г.), и выставка американских художников в Сокольниках (1958 г.), и самостоятельная учеба по западным книгам и журналам, которые Длуги с помощью приятеля добывал в библиотеке Музея изобразительных искусств им. Пушкина, и год заочной учебы на художественном факультете Дальневосточного института искусств (в эти края забросила молодого художника армейская служба), и работа в Московском художественно-оформительском комбинате...

Первые холсты Виталия Длуги, относящиеся к началу 60-х годов – абстрактные картины. Он писал их темперой и уже тогда с помощью различных материалов стремился создавать фактурные поверхности. Фактура всегда его привлекала. В конце 60-х – начале 70-х годов Длуги увлекается сюрреализмом, пишет большие серии сюрреалистических композиций и портретов, причем и живописных, и графических. Затем, по дороге к самому себе, проходит через поп-арт. Пожалуй, только после 1976 года Длуги начинает обретать себя как художник. В то время его интересовала проблема, которую он сам называет процессом мумификации образов. "На мой взгляд, – говорит Длуги, – все, что мы видим вокруг, фиксирует с фотографической точностью лишь подсознание, а сознание только отмечает факт присутствия того или иного, скажем, предмета или нескольких



Из серии «Ящики», холст/масло, 1982

предметов. И когда впоследствии эти предметы воссоздаются на картине, то они извлекаются из подсознания, где сохраняются, живут то или иное время, словно мумифицированные образы". В этот период Длуги пишет абстрагированные работы, отталкиваясь от натюрмортов, пейзажей, стен городских домов. Он не пытается собрать воедино и вынести на холст то, что видит, а как бы изображает моменты эйфории узнавания предмета. Он пишет быстро, спонтанно, не признавая статики, стремясь выразить динамику, движение. Как всегда, и эти картины у него фактурные, тем более, что в этом, то есть в техническом плане, его обогатили к тому времени встречи и беседы с Немухиным.

"У Немухина было чему поучиться, – вспоминает Длуги. – Разговоры с ним дали мне многое в смысле отношения к свету, к музыке и ритмике холста. И это навсегда, как первая серьезная любовь, осталось со мною".

С 1980 года художник живет в Нью-Йорке. Здесь у него появилось внутреннее ощущение свободы. Он, по его собственным словам, раскрепостился. Напряженность, которая была и в его московских работах, сохранилась и в нынешних. Но если раньше эта напряженность являлась отголоском, что ли, каких-то внешних жизненных коллизий и суеты, и часто даже мешала ему самовыразиться до конца, то напряженность его нью-йоркских полотен имеет чисто живописное, пластическое начало, достигается с помощью цвета. Поэтому если в Москве большое место в его работе занимал выбор предмета для натюрморта, например, то сейчас это для него стало делом второстепенным. Он осознал, что и в композициях с самыми простыми предметами – будь то стул, ящик, гранат или бутылка – можно добиться напряжения с помощью определенных колористических решений. Отсюда и обогащение палитры Длуги, разнообразие цветов, их оттенков и нюансов в его новых картинах.

Важно и то, что в Нью-Йорке у него исчез пиетет перед современными западными мастерами. Вглядевшись в их работы, он понял: многое из того, что казалось ему в Москве (по журналам и редким выставкам) некими новациями, техническими достижениями, на самом деле давным-давно было сделано еще в России, через некоторые из подобных экспериментов прошел в своих поисках и он сам. Понимание этого придало Длуги уверенности в себе, и, конечно, сказалось на его творчестве. В Москве он не решался обращаться к большим формам, дробил, разрушал поверхность холста. А тут в работах его появилась цельность, живописная гамма, как я уже сказал, стала богаче и большие формы его не пугают, не отталкивают, а наоборот, притягивают. Ныне он работает, главным обра-

зом, с ними, с крупными поверхностями, большими формами, решает проблемы их цветовых взаимоотношений, натюрморта, скажем, и окружающей его среды.

Так что Нью-Йорк на творчество Виталия Длуги повлиял в самом прямом смысле этого слова: не американское и вообще западное искусство, не наличие здесь каких-то новых материалов для работы, а именно сам Нью-Йорк, его атмосфера, его динамика, присущая ему свобода.

1985 г.



юрий жарких

С 1978 года живет в Париже.

Персональные выставки:
1977: Западная Германия, Бонн, Deutsche Parlamentaris
1980: Франция, Париж, Galerie Simon
1981: Франция, Лилль, Galerie Schemes
1982: Франция, Рюэль-Мальмезон, Nemours au Chateau-musee
1983: Франция, Париж, Galerie d'Art
Франция, Касис, Salle des Voutes
Франция, Альби, Musée Toulouse Lautrec
Франция, Лилль, Galerie Schemes
Франция, Клерес, Galerie Vieux Moulin
Франция, Эперней, Galerie Gantier
1984: Франция, Бург-Ла-Рейне, Hall d'Animation
1985: Западная Германия, Бонн, Galerie Worpswede
Франция, Лилль, Galerie Schemes

Выставлялся в парижских салонах. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Вены, Парижа, Нью-Йорка, Лондона, Турина, Шартра, Тура, Дюссельдорфа, Саарбрюккена, Токио, Вашингтона и др.

С ленинградским художником Юрием Жарких я познакомился лишь в начале 1974 года. И хотя мы быстро сдружились, события в том году развивались так стремительно – от февраля, когда карательные органы перешли к прямым акциям против художников-нонконформистов, до сентября, когда, протестуя против произвола тайной полиции, мы вышли с картинами на улицу и были встречены бульдозерами и поливальными машинами – что нам так и не удалось поговорить по душам о его творчестве. Я знал, конечно, что с 1961 по 1967 год он учился в ленинградском Высшем художественно-промышленном училище имени Мухиной, что по окончании его уехал на два года куда-то под Красноярск, где на строительстве нового города занимался архитектурно-дизайнерской работой. Рассказывал мне Жарких и о том, что еще в училище он перепробовал все стили: от ташизма до неоэкспрессионизма и попробовал даже сочетать дизайн со станковой живописью, а вернувшись в Ленинград в 1969 году, обратился сперва к фотореализму, но уже в 1970 году отошел от него и начал поиски самого себя. Но дальше таких вот общих разговоров дело у нас не шло. И только глядя на его написанные с ясновидческим провидением портреты, которые можно назвать рентгеновскими снимками человеческих душ, и только рассматривая его социально-религиозные композиции, среди которых чаще всего варьировалась тема революции в образе Сатурна, пожирающего собственных детей, тема борца-диссидента, окруженного сонмом стукачей и обывателей (слепые пятна в ячейках сети, опутавшей героя), и тема нравственного очищения, запечатленная в мучительно изогнутом распятье, я понимал, что за всем этим стоят многолетние и мучительные размышления и поиски художника, о которых я мог только догадываться.

И только уже здесь, когда Жарких сказал мне, что началом подлинно своего творчества он считает 1972 год, а я поинтересовался, почему именно 1972-й, а не предыдущий или последующий, он поделился со мной своим сокровенным.

"Понимаешь, – говорил он, – в 1971 году ко мне пришла идея, что все, что делает художник, ну, в частности, я, – улыбнулся Юра, – должно базироваться на понятии абсолютной смерти. Ты, конечно, знаешь, – продолжал Жарких, – что смерти как таковой нет, есть просто переход из одной субстанции в другую, то есть можно говорить об относительной смерти и относительной жизни и о том коротком миге перехода из одной жизни в другую, которую назовем смертью абсолютной. И если после этого рождается какой-то им-

пульс, то, значит, это уже возникновение новой жизни. Вечная абстрактная жизнь, – восклицает он, – на фоне смерти стала для меня порогом в мою новую живопись!"

"С точки зрения философской все ясно, – ответил я. – Но как это конкретно отразилось на твоем творчестве?"

"Я понял, – сказал Жарких, – что вот это промежуточное состояние: не смерть относительная, не жизнь относительная, но абсолютная смерть, то есть состояние, когда ты уже не живешь прежней жизнью, но не начал еще и следующую жизнь, должно быть передано в моих картинах".

Вначале Жарких не знал, как решить эту задачу. Думал найти какой-то знак, какое-то изображение, раскрывающее его мысли и чувства. Но вскоре понял, что это невозможно, что он должен отыскать в самой живописной технике нечто такое, чтобы зритель мог воспринимать заложенное художником в картину двояко: и как смерть, и как жизнь.

Только в 1972 году он нашел эту технику, нашел структуру, которую назвал "растрескивающейся". Трещины на полотне стали для него как бы символическим свидетельством того разделяющего момента между относительной жизнью и относительной смертью. И в том же 1972 году он пишет в этом плане свою первую картину, которая стала отправной точкой для всего его творчества. Картина называлась "Чудо" и представляла собой вертикальную композицию, в нижней части которой, то есть на земле, происходили разные события: люди танцевали, занимались любовью, обнимались, создавали семьи,просто умирали. И на всю эту круговерть спускалась сверху некая человеческая фигура, похожая по форме на распятие.

"В этом символическом изображении, – говорит Жарких, – есть и вера, и неверие. Здесь все смешано и перемешано". А над всем этим человеческоим бытом, человеческой жизнью и суетой в верхней части картины возвышается семь куполов – символ семи церквей, символ вечного и непреходящего.

В 1977 году Юрию Жарких пришлось выехать из Советского Союза, пришлось, так как травили его карательные органы немилосердно. Их раздражала бескомпромиссная позиция художника: ведь пытались, перемежая угрозы с лестью, завербовать его; их выводила из себя активность Жарких, который успевал не только картины писать, но и вошел осенью 1974 года в инициативные группы художников-нонконформистов и в Москве, и в Ленинграде; и совсем уж каратели разъярились, когда в 1976 году Жарких, как и Рабин, отказался войти в Горком художников-графиков и даже подпи-



"Убитый цветок", холст/масло, 1983

сал переданное на Запад письмо, в котором разоблачалась эта поставленная под контроль КГБ организация.

Последовавший вскоре после этого намек карателей был недвусмысленным – убирайся! Причем, намекали не только словами. Чтоб было понятней, подложили ночью в поезде в его туфли какой-то ядовитый порошок – и сожгли Жарких ступни ног. Четыре месяца провалялся художник в постели. А потом по гостевой визе выехал на Запад и попросил во Франции политическое убежище.

Шесть лет уже живет Юрий Жарких в Париже. Здесь, по его словам, он оказался как бы приставленным к стенке в том смысле, что все связи с прошлым были порваны, с тем прошлым, в котором можно было искать новое или не искать. На Западе о таком выборе речи быть не могло. Он почувствовал, что тут необходимо сказать свое слово и сказать его серьезно и веско. "В противном случае, – говорит Жарких, – вся моя жизнь окажется каким-то сплошным недоразумением. В России у меня в запасе всегда было оправдание – мол, это строй такой, политика мне мешает найти себя. Но здесь-то мне никто не мешает развернуться. Я должен выложиться полностью – и все!"

Вопрос стоял так: или оставаться самим собой, или ради того, чтобы понравиться, ради того, чтобы покупали картины, пойти на поводу у сложившихся тут вкусов. Проблема выживания сразу же встала во весь рост. И в какой-то момент Жарких заколебался. На какое-то время внутренняя работа прекратилась, и он устремился к внешней эффектности. Картины его стали более яркими, более броскими. Конечно, это был гибельный путь, если бы подобное продолжалось долго. Но нет, как говорится, худа без добра. Благодаря внешним эффектам его полотен с Юрием Жарких заключила контракт парижская галерея. Работая с ней, он обрел полную творческую свободу, так как единственным требованием галереи был запрет на выставки помимо нее. А ввиду того, что галерея покупала все, что он делал, ему не нужно было думать о рынке, о выживании, он смог сосредоточиться, осознать, что приехал на Запад сложившимся художником и что ему необходимо только развиваться дальше. Теперь он мог позволить себе заниматься разработкой так называемой безразличной композиции, к чему он приступил еще в России.

Что значит безразличная композиция? Суть ее заключается в том, что, когда вы смотрите на картину, то вам кажется, что она композиционно не зафиксирована. На холсте как бы присутствует несколько композиций-сателлитов, которые спорят и конкурируют с композицией основной. Нет предметов выделенных, выставленных как бы на передний план. И вообще нет деления на передний и зад-

ний план. Все – на переднем. И ни на чем конкретно внимание зрителя не концентрируется.

"Это, – говорит Жарких, – не новая композиция, а старая, скорее восточная, чем западная".

Я смотрю на одну из картин такого типа. Называется она "Человечество". Шагающие в ногу люди с хищными и в то же время неподвижными лицами-масками и выброшенными вперед руками. Все эти люди одинаковы, как солдатские шинели. Куда они идут, куда стремятся? И, словно разгадав мои мысли, Жарких объясняет: "Я считаю это ближайшим будущим человечества, я считаю, что через это оно должно пройти". Судя по тому ощущению, которое испытываешь, глядя на эту картину и соседствующее с ней полотно "Карусель", в котором заложена та же идея, будущее человечества представляется художнику безрадостным. Вглядываясь в эти холсты, я, словно физически, ощущал запах казармы, и словно воочию видел ту тоталитарную машину, которая подомнет под себя не понимающих, куда их несет, людей.

Колорит этих картин Юрия Жарких более сдержан, они лаконичны и внешне экспрессивнее, чем его российские полотна. Но когда всматриваешься в них, то за экспрессивностью этой угадываешь грозную статичность, драматическую внутреннюю напряженность, более того – трагичность.

Запад дал возможность Юрию Жарких не только максимально раскрыться как художнику и углубить свое мировоззрение, не только заставил его максимально выложиться, но и обогатил новыми ощущениями и впечатлениями. Новые краски позволили ему значительно упростить чисто технический процесс. Выразительные средства его стали богаче и разнообразнее. Жарких успешно преодолел искус рынка, не подчинился ему, остался самим собой. И это, пожалуй, самое главное.

1982 г.



борис заборов

С 1980 года живет в Париже.

Персональные выставки:

1983: Франция, Париж, Galerie Claude Bernard
1985: Западная Германия, Дормштадт, Musée de la ville
1985: США, Нью-Йорк, Claude Bernard Gallery

Выставлялся в парижских салонах, принимал участие в экспозициях неофициального русского искусства в Париже и Нью-Йорке.

Художник Борис Заборов, который ныне живет в Париже, выехал из СССР в 1981 году, а сейчас уже работает с одной из самых знаменитых парижских галерей – Клод Бернар. Мало кому удавалось совершить столь быстрый рывок.

До 1982 года я вообще о Борисе Заборове не слышал. Да и неудивительно. До эмиграции он жил в Минске, в движении художников-нонконформистов участия не принимал, работал в книжной графике, иными словами, в той области, где советский художник пользуется, пожалуй, наибольшей свободой. Заборов оформил около четырехсот книг и приобрел достаточно широкую известность, он полюбил книжную графику, однако, по его собственным словам, мучился все время от сознания, что занимается не тем, чем ему бы хотелось, – не живописью. Правда, в свободные часы Заборов писал картины. "Но это, – говорит он, – было нечто дилетантское, потому что нельзя заниматься живописью урывками, эпизодически".

Разговаривая недавно в Париже с художником, я сказал ему, что видел однажды его картину на выставке здесь еще до того, как он обрел себя. "Это была моя старая работа, – ответил Заборов, – еще советского периода. В то время, то есть, когда я серьезно не писал, на меня оказывали влияние самые разные художники, и особенно сильное – Олег Целков, которого я знаю уже более тридцати лет".

Та картина, о которой я напомнил Борису Заборову, действительно перекликалась по колориту и по настроению с полотнами Целкова. Но уже через год Заборов был совершенно иным живописцем. Это его движение к себе было стремительным и казалось уверенным и как бы легким, во всяком случае, со стороны. А между тем, все было не так уж просто.

Первый год на Западе оказался для художника самым сложным в его жизни. То, что он увидел в галереях и музеях Парижа, на выставках в парижских салонах, внезапно перевернуло все его годами складывавшиеся представления об искусстве. Художественная информация, которую опрокинул на Бориса Заборова Париж, как говорит сам художник, ошеломила его. Все, что он делал прежде, показалось ему ложным, надуманным, неискренним. И Заборов стал искать в самом себе, под напластованиями прошлых представ-

лений что-то свое, подлинное, какое-то зернышко, которое можно было бы взрастить.

В этот период поисков, в период формирования себя как живописца, в полном смысле слова, заново,Заборову очень помогло общение с художником Юрием Купером. У них было много точек соприкосновения в области эстетических пристрастий, и их многочасовые разговоры об искусстве помогли Заборову разобраться в самом себе, почувствовать, в каком направлении ему нужно двигаться.

Я помню первую персональную выставку Бориса Заборова в Париже в 1982 году. Множество портретов, пейзажи с деревенскими домами крупным планом – все в приглушенных, светлых, серовато-серебристых, завораживающих тонах. И все эти картины казались фактурными, хотя на самом деле никакой фактуры не было, художник лишь создавал иллюзию ее присутствия.

На той же выставке кто-то мне сказал, что, работая над портретами, Заборов использует старые фотографии. Это, признаться, вызвало у меня тогда негативную реакцию: художник – и фотографии! Понадобилось время и долгий разговор об искусстве, чтобы я смог увидеть его картины заново, без предубеждения, и оценить их по достоинству.

А фотографии появились вот почему. Когда, отбросив груз прошлых представлений об искусстве, Борис Заборов искал свой путь живописца, он вспомнил свои студенческие годы. В те давние времена он писал портреты с натуры. Его привлекали человеческие лица, особенно глаза. И хотя Заборов понимал, что нелепо, даже глупо возвращаться в Париже к своим студенческим опытам, но мысль о портрете не оставляла его. И однажды Заборов внезапно вспомнил о своей коллекции старых фотографий.

С какой целью он их собирал? О нет, она не имела отношения к искусству. Просто, будучи натурой, подверженной ностальгии, он испытывал ее, даже уезжая ненадолго из родного Минска, скажем, в Архангельск. Заборов неизменно ощущал какие-то ностальгические чувства,и разглядывая старые фотографии. И вот он стал собирать старые студийные снимки. Это сейчас хороший фотограф может моментально зафиксировать любое ваше движение, в том числе и движение души. Студийная же фотография запечатлевала людей в определенном состоянии, они должны были замирать перед камерой и в течение двух-трех секунд, позируя, сохранять на лице какое-то одно выражение.

"Видимо, – говорит Заборов, – этот момент отрешенности, которая появляется в глазах людей, смотрящих в камеру перед вспышкой, создает какое-то особое настроение. Это настроение,.



”Женщина со стулом, холст/см. техника, 1983

очевидно, и волновало меня. Мне всегда хотелось, видя студийные портреты, по выражениям лиц, по глазам попытаться мысленно реконструировать жизнь этих людей, их характеры, представить себе их прошлое".

Думаю, что дальнейшее понятно. Редкая коллекция Бориса Заборова, о которой он вовремя вспомнил, помогла ему найти себя как художника. Теперь Заборов не мысленно, а на полотнах реконструирует человеческие характеры, он как бы вырывает этих людей из прошлого, из небытия. Отсюда и приглушенность тонов в его картинах. Как говорит сам Заборов, он просто не может увидеть прошлое в ярких красках. Работая, он использует почти всю живописную палитру, но с помощью лессировок добивается негромкого, если так можно выразиться, звучания красок. По той же причине – изображается-то прошлое – Заборов создает на своих картинах довольно сложную поверхность, как бы вибрирующую, часто с потерями, со следами времени.

В таком же ключе написаны и картины Заборова со старыми деревенскими домами. Тут уж видна, как говорится, невооруженным глазом ностальгическая связь с недавним прошлым...

Тот художник Борис Заборов, которого мы знаем теперь, который работает с галереей Клод Бернар, образно говоря, родился в Париже. Но никакого влияния современное искусство на него не оказало. Конечно, в Париже у него произошла переоценка ценностей, изменились привязанности в области классического искусства, он обогатился какими-то техническими приемами. Но разве это главное? Разве это помогло ему сформироваться? Нет, Заборов искал – и нашел. Его идея использовать для творчества старые студийные фотопортреты была столь оригинальной, во всяком случае, незатасканной, а ее воплощение в картинах оказалось настолько убедительным, мастерским и своеобразным, что ни о каком серьезном влиянии на него говорить не приходится. И недаром, как только он осуществил свою идею, на его работы немедленно обратили внимание и галереи, и коллекционеры, и любители живописи.

Глаза, смотрящие с портретов Бориса Заборова, встретились с глазами зрителей. Между ними произошел контакт. Это было то, чего добивался художник. Он выявил свою индивидуальность. Он нашел себя.

1985 г.



борис зельдин

С 1973 года живет в США. В настоящее время — в Джерси-Сити.

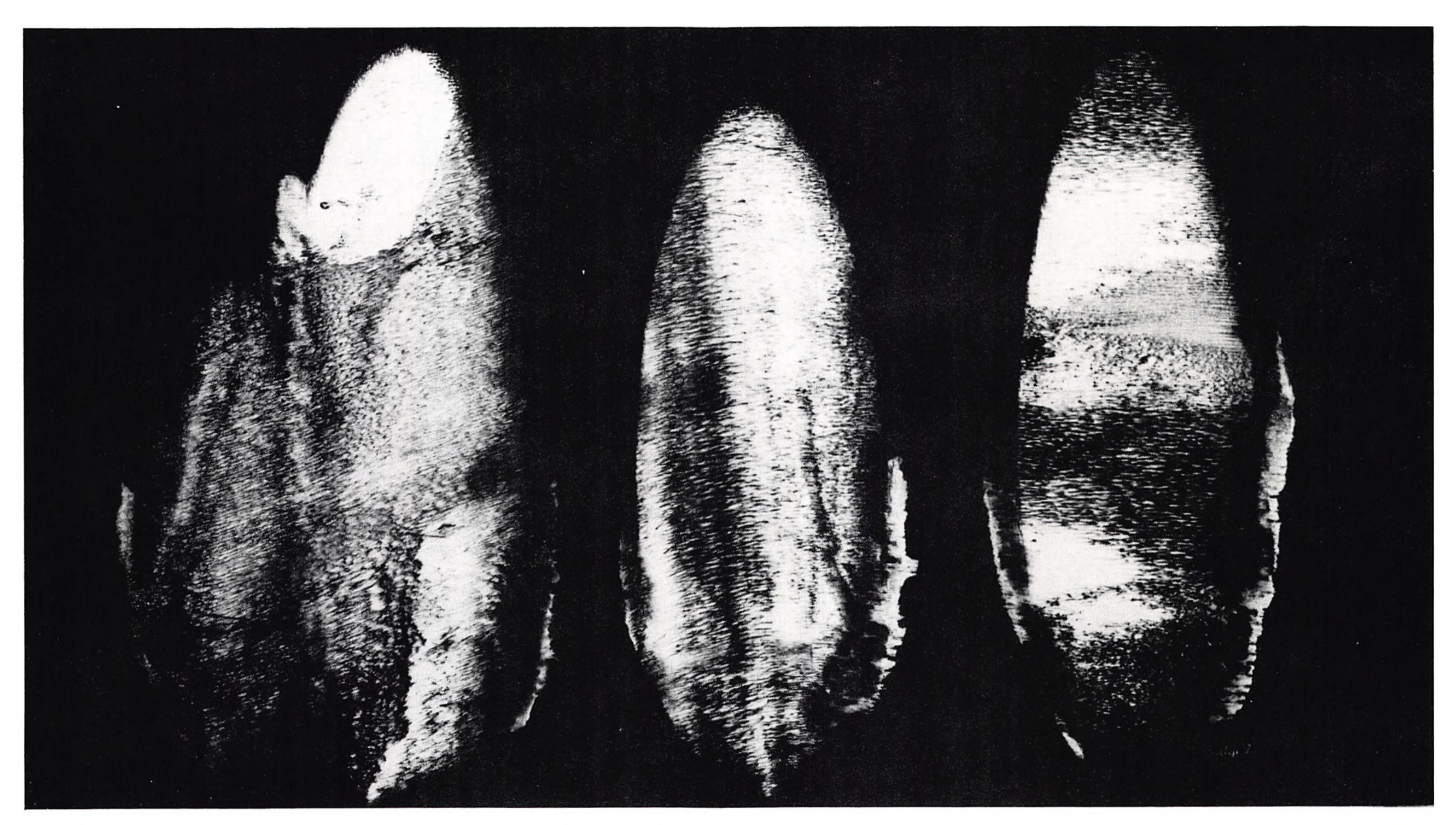
Персональные выставки:
1973: Италия, Рим, Galleria Angora
1974: США, Нью-Йорк, The Light and Motior Transmutation Art Gallery
1976: США, Вашингтон, The Row House Gallery

Выставлялся в США совместно с американскими художниками. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Вашингтона, Саарбрюккена, Нью-Йорка, Шартра, Джерси-Сити, Монжерона и др.

Художником Борис Зельдин стал чуть ли не случайно. Ну, может быть, случайно – слишком сильное слово, однако и вправду к живописи обратился Зельдин только в двадцать семь лет в силу определенно сложившихся обстоятельств. Правда, у него среди художников всегда было много друзей, и сам технологический процесс писания картин очень привлекал его, но все-таки до 1970 года,что он станет художником, вряд ли кто мог предположить, включая его самого. Действительно, в 1969 году Борис Зельдин закончил факультет журналистики Ленинградского университета. Писал статьи, стихи. Изредка публиковался. И вдруг...

"Я работал редактором при Музее военно-морского флота, – рассказывает Зельдин. – Свободного времени было больше, чем достаточно. Под рукой были краски для печати и прекрасный финский картон. А так как я живопись любил и часто наблюдал, как работают мои друзья, то решил попробовать и свои силы". Так, в 1970 году начался художник Борис Зельдин. Начался с абстрактного экспрессионизма, небольших, но очень ярких по колориту вещей. Он никогда не смешивал краски, не разбавлял их, писал чистыми зелеными, красными, синими, желтыми. Конечно, этот период еще нельзя считать временем творчества вполне сформировавшегося художника. Это были активные поиски самого себя, своего стиля, своего языка. Но так или иначе, когда в начале 1973 года Зельдин уезжал на Запад, он уже точно знал, что от живописи никогда не уйдет, что будет художником. Он отдавал себе отчет, что, возможно, только картинами на жизнь не заработает. Ну и что ж?! Сколько западных живописцев прирабатывает кто чем может – оформлением книг, иллюстрацией журналов, промышленным дизайном, а то и вообще работой, не имеющей отношения к искусству.

Впрочем, в Италии, где Борис Зельдин прожил десять месяцев, все сложилось прекрасно. Одна за другой последовали выставки. Картины покупали. В нескольких газетах и журналах о нем появились статьи. Римская галерея предложила ему контракт. Но интересно, что при всем том Италия никакого влияния на его творчество не оказала. Зельдин продолжал писать свои небольшие по формату работы в стиле абстрактного экспрессионизма в таком же ярком колорите, как в Ленинграде. "В Италии, – вспоминает он, – я пребы-



"Композиция №6", бумага/масло, 1976

вал в состоянии эйфории: во-первых, вырвался из Союза на свободу, во-вторых, экспозиция за экспозицией. Оглядываться, искать что-то новое — было как-то не до этого".

В США эйфория прошла очень быстро. Пришло понимание, что приехал на конечную, что ли, остановку. Что здесь, в этой чужой, гораздо менее знакомой, чем, скажем, западноевропейская, культуре, нужно осуществляться как художнику, нужно жить. Сам образ Нью-Йорка, города, который Зельдин полюбил, его галереи, его художественная жизнь оказали на бывшего ленинградца большое влияние. Именно здесь он окончательно сформировался как художник, его работы стали четче, определеннее, из них ушла разностильность. Зельдин продолжал писать в абстрактной манере, но это уже не был абстрактный экспрессионизм. Я даже затрудняюсь дать точное определение его стилю, могу только сказать, что Зельдину удалось совместить в американских — кстати, сильно увеличившихся по формату работах — декоративное начало и напряженность, динамику. Колорит этих его вещей стал более сдержанным и сами картины более организованными, в них явственнее проявляется индивидуальность их создателя.

Зельдин вообще считает, что мир — это хаос, а художник, в широком смысле этого слова, — писатель, поэт, живописец — преобразует хаос в нечто организованное. И еще Зельдин говорит, что для него в живописи самое главное — поиски своего языка для выражения своих чувств и ощущений. "Может быть, потому, что я филолог, — объясняет он, — именно язык для самовыражения, язык изобразительного искусства , для меня — основное".

До 1981 года художник сохранял свою технику, свою абстрактную, декоративно-динамическую манеру письма, но в 1981 году он обратился к концептуализму, и первая же его работа в этом стиле вызвала отклик в американской прессе. Называлась эта работа, точнее, некое действо — "Жареные книги". И это были жареные книги в самом прямом, а не в переносном смысле. В галерее стояла плита, а на плите кастрюля, и в ней, в кипящем масле Зельдин поджаривал книги и журналы. Щипцами доставал их из кастрюли, выжимал и клал на полку. На первый взгляд бессмысленное занятие. Однако, на самом деле, как в каждом талантливом концептуальном произведении, в него вложена определенная идея. "Понимаешь, — объясняет Зельдин, — минусом американской культуры, общей культуры, является стремление к унификации. Возьмем, к примеру, пищу. Зайди в магазин. Все одинаково красиво и привлекательно упаковано. Пища недорогая, питательная, не очень вкусная, но сносная. Этакий средний унифицированный уровень. И так почти во

всем. И вот я решил это американское стремление к унификации довести до абсурда, провести унификацию книг – и все их – от самых серьезных до какой-то чуши, белиберды – вместе поджарить как нечто равное. Это был такой символический, абсолютно в американском духе, жест".

После "Жареных книг" он сделал еще несколько концептуальных работ. Две из них в прошлом году экспонировались, в частности, на выставке "25 лет неофициального русского искусства" в Музее современного русского искусства в изгнании в Джерси-Сити и снова привлекли внимание американских критиков. С одной из них произошел даже курьез. Зельдин вставил в старинную богатую раму репродукцию картины Гольбейна "Портрет купца" и назвал эту вещь "Автопортрет". Озорная и остроумная выходка. Но критик, выделив это концептуалистское произведение из многих других, написал буквально следующее: "Борис Зельдин изобразил себя в виде человека эпохи Ренессанса". Лично мне, честно говоря, больше понравилась на той выставке другая работа Зельдина, которая называлась "Сто долларов". Очень честное название. Художник просто наклеил на холст сто однодолларовых бумажек. И в этой его вещи был глубокий смысл. "Дело не только в том, что доллар сам по себе красивая бумажка и самое известное изображение в мире, – говорит Зельдин, – даже более известное, чем ленинский образ или образ Маркса. Доллар еще символ массы вещей – и плохих, и хороших. Символ благосостояния и покупательной способности, продажности и коррупции, символ идеологический – "власть доллара" – пишут, например, в СССР... Мне захотелось абстрагировать доллар от его реальной значимости, от его приложения в жизни, захотелось превратить его в объект искусства, как некогда Дюшамп превратил в объект искусства обыкновенный унитаз. Это вообще свойственно художнику, он имеет право менять функцию вещей, придавать им в картинах иной смысл,отличающийся от обыденного".

У Бориса Зельдина есть очень характерная в этом ключе работа "Музыкальный инструмент". Это труба-бас, внутрь которой вставлен маленький магнитофон. На нем звучит пьеса Вивальди для флейты-пикколо. Здесь все построено на контрасте. Бас и флейта-пикколо. И заметьте – снова изменена функция предмета. Труба-бас исполняет произведение для флейты.

Однако после двух лет работы в области концептуализма Зельдин снова вернулся к своим абстрактным композициям. Художник объясняет это тем, что в концептуальном творчестве он уже выразил все, что хотел, и вновь потянуло его к маслу, к краскам.

1983 г.



иосиф киблицкий

С 1982 года живет в Дюссельдорфе.

Персональные выставки:

1982: Западная Германия, Бонн, Scallos Galerie
Западная Германия, Дюссельдорф, Scallos Benrad
Западная Германия, Дюссельдорф, Reinterasse
1983: Западная Германия, Гох, Galerie Goch
Западная Германия, Линторф, Galerie Moeman
Западная Германия, Дюссельдорф, Shloss Benrad
1984: Западная Германия, Мюнхен, Kunstlerhauser
Западная Германия, Линторф, Galerie Moeman
Западная Германия, Винерталь, Rathaus
Западная Германия, Дюссельдорф, AOK Galerie
1985: Западная Германия, Линторф, Galerie Moeman
Западная Германия, Кляйнзасен, Kunstlerdorf

Выставлялся на групповых экспозициях совместно с западногерманскими художниками. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Шартра, Лаваля, Тура, Токис, Джерси-Сити, Монжерона, Дюссельдорфа, Вашингтона и др.

Иосифу Киблицкому 39 лет. По возрасту он как бы относится ко второму поколению художников-нонконформистов. Однако обычно его называют в числе молодых живописцев, то есть тех, кого относят к поколению третьему, ибо заявил Киблицкий о себе как художник лишь в середине 70-х годов. А между тем рисовал он с детства, занимался в студиях изобразительного искусства и уже в ранней юности начал писать маслом. Многие его учителя предрекали начинающему художнику большое будущее. Но как раз профессиональным художником Киблицкий становиться не собирался. Это странное признание я услышал недавно от него самого и попросил объяснить – как же все-таки он дошел, как говорится, до жизни такой: против своего желания стал художником, да еще и неофициальным.

"Понимаешь, – ответил он, – во мне как-то странно сочетался уже с юности художник и прагматик. Так вот, прагматик не представлял себе, как в советских условиях можно жить на доходы от искусства, оставаясь честным. К тому же родители меня тоже обрабатывали. Убеждали бросить это бесперспективное дело, заняться чем-то серьезным, а живописью баловаться в свободное время".

Интересно, что Киблицкий, в соответствии с родительскими требованиями и прагматической частью самого себя после окончания школы решил поступать в Московский автодорожный институт и отослал туда документы. Но внезапно взбунтовался в нем художник и взял верх над всеми прагматическими соображениями. Киблицкий поступил в Строгановку, в Высшее художественно-промышленное училище. В то время он писал, в основном, портреты. Кстати сказать, абстракция его никогда не интересовала – и в юности, и позже художника привлекало только конкретное.

В Строгановке Киблицкий получил хорошую базу, основы мастерства, тем более, что уже пришел сюда достаточно подготовленным. Так что работалось ему легко, и преподаватели хвалили его за качество картин, за их "сделанность".

Одно именитым учителям (а в Строгановке преподавали известные советские мастера) не нравилось в творчестве их ученика – пессимистическое начало, какая-то ущербность, серо-грязный, грустный колорит его портретов и пейзажей. Киблицкого эта критика раздра-

жала. Он ничего не мог с собой поделать. В жизни веселый, энергичный, компанейский парень, этакий заводила, рассказчик смешных историй и анекдотов, у мольберта он преображался в пессимиста.

Пытаясь преодолеть самого себя и доказать своим критикам, что он способен быть и оптимистом, Киблицкий написал большое полотно под названием "Красная площадь". Но, Боже мой, что это была за площадь! Вся она была погружена в какую-то красную жижу, посреди холста возвышался атомный ледокол "Ленин", а вокруг него, в этой же жиже резвились трудящиеся. Кто-то плавал на надувных матрасах, кто-то загорал, кто-то носился по площади на моторной лодке, кто-то плыл на байдарке. На мавзолее счастливая пара играла в бадминтон. А из самого мавзолея какие-то люди выносили чемоданы. Киблицкий утверждает, что, когда он писал эту картину, то ни о чем плохом не думал. Просто изобразил что-то такое веселое, оптимистическое. Так что, когда начался скандал, наивный художник никак не мог понять, за что на него так набросились. Вроде бы живая, радостная, безущербная картина написалась. А тут со всех сторон – и учителя, и руководители училища, и даже студенты – обвиняют его в том, что он иронизирует над святым для советского человека понятием, издевается над Красной площадью, над мавзолеем.

Стояла осень 1965 года, время было переломное, и никому не хотелось попадать в неприятную историю. Киблицкого даже заставили пройти психиатрическую экспертизу – возможно, просто больной человек. А когда врачи признали художника здоровым, то начальство Строгановки устроило публичную экзекуцию. Собрали в актовом зале студентов, принесли крамольную картину и предложили Киблицкому от нее отречься. И не только на словах. От него потребовали, чтобы он ее уничтожил, разрезал на куски свое полотно. Напрасно художник просил: "Я отрекусь. Я ее замажу. Но резать... не могу". Начальство было неумолимо: "Или уничтожишь картину у всех на глазах, чтобы другим неповадно было, или изгоняешься из Строгановки".

Киблицкий сделал то, что от него требовали, но все это его настолько потрясло, что теперь тем более не мог он и думать о том, чтобы стать профессиональным художником. На протяжении чуть ли не десяти лет он почти не писал картин, окончив училище, устроился работать на киностудию и мечтал эмигрировать. И кто знает, как сложилась бы его жизнь, если б он вырвался из СССР в те давние годы. Может быть, в свободном мире вновь проснулся бы в нем художник. А может быть, и нет.

Но судьбе было угодно распорядиться по-иному. В середине



''Цирк в Иерусалиме'', холст/масло, 1984

70-х годов, после знаменитой Бульдозерной и Измайловской выставок неофициальных живописцев, Киблицкий, к тому времени уже многолетний отказник, подружился с Оскаром Рабиным. Все это происходило на моих глазах. Киблицкий чуть ли не ежедневно приезжал к Рабину или ко мне. У нас каждый день собирались Евгений Рухин, Владимир Немухин, Юрий Жарких и многие другие. Атмосфера споров о жизни и об искусстве очень повлияла на Иосифа Киблицкого.

Он рассказывает: "Во мне произошел какой-то взрыв. Все, что собиралось во мне, все, что концентрировалось годами, все накопленные знания и впечатления вдруг, как при извержении вулкана, вырвались на свободу. Я вернулся к живописи. С начала 1975 года на протяжении семи-восьми лет я работал так, как никогда прежде, словно хотел наверстать упущенное. Так я, – смеется Киблицкий, – уйти от своего призвания никуда и не смог, хотя пытался. И рад, что так получилось".

Я увидел картины Киблицкого этого периода, так сказать, личного возрождения уже только на Западе, когда он переправил ко мне в Монжеронский музей современного русского искусства в изгнании два своих полотна: "Психиатрическая больница" и "Человек – 1956?". Это, в советском понимании, живопись, безусловно, ущербная, пессимистическая. И судя по всему, ничего иного Киблицкий писать и не может. Такое уж у него мироощущение, мировосприятие. Он и на Западе, в Германии, вот уже два года пишет все такие же сюрреалистические картины с какими-то элементами символизма. Не изменился, в основном, и сдержанный серо-коричневый колорит его холстов. Правда, иногда появляется в его нынешних картинах какой-то голубой просвет, какое-то теплое красное пятно. Но редко...

Несколько месяцев назад, будучи в Дюссельдорфе, я спросил художника: "Неужели на тебя не повлиял Запад, новая атмосфера, иные краски земли и неба, современная живопись?"

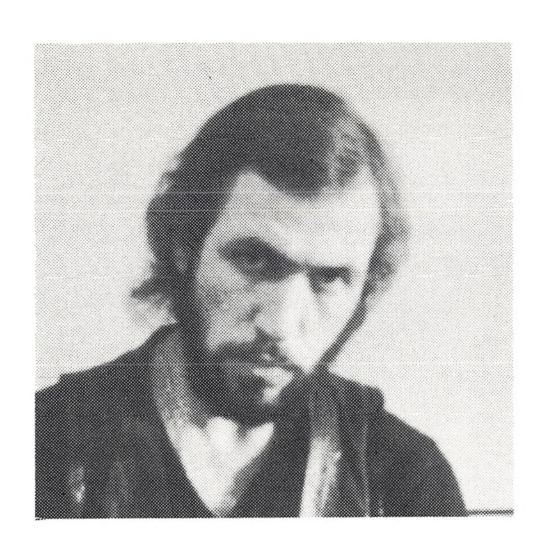
"Запад раскрепостил меня, – сказал он. – Я пишу свободно то, что я хочу. От этой раскрепощенности – какие-то небольшие изменения в колорите картин. Но ведь от переезда на Запад мой характер, мое видение мира не изменились. А что касается современной западной живописи, то для меня она слишком бездуховна, слишком обращена к формальным задачам".

Недавно на групповой выставке в Монжеронском музее Иосиф Киблицкий показал несколько своих новых работ. Колорит

их все тот же, сдержанный, но потеплевший. Тщательно разработаны и выписаны даже мельчайшие детали. Это – типичный сюрреализм.

Кстати, сюрреалистов, в полном смысле этого слова, в русском неофициальном искусстве было не так уж много. Ну, Николай Вечтомов, Отари Кандауров, ну, еще двое-трое... Теперь есть еще и Иосиф Киблицкий.

1984 г.



анатолий путилин

С 1979 года живет в Париже.

Персональные выставки:
1980: Франция, Лион, Galerie Charveriat
Франция, Сен-Лоран, Centre Culturel
1981: Франция, Париж, Forum Lucernair
1982: Франция, Париж, Galerie Gorky

Выставлялся в парижских салонах. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Парижа, Нью-Йорка, Бохума, Токио, Ванкувера, Вашингтона и др.

Несколько месяцев тому назад в Париже состоялась персональная выставка бывшего ленинградца, а ныне парижанина Анатолия Путилина. Не знаю точно, как она прошла в плане коммерческом, галерейщики обычно это держат в секрете, самого же Путилина я после закрытия экспозиции не видел. Но вот хорошо помню, как, приехав в 1979 году в Париж, отправился художник со своими работами в одну из галерей. Он показал там акварели – тонкие, изысканные натюрморты, чем-то близкие по стилю к петербургской группе "Мир искусства" и в то же время перекликающиеся в отдельных деталях со школой метафизического синтетизма. Эти натюрморты очень понравились галерейщику, и казалось бы, работай себе Путилин в этом ключе: и выставки будут, и продажа пойдет...

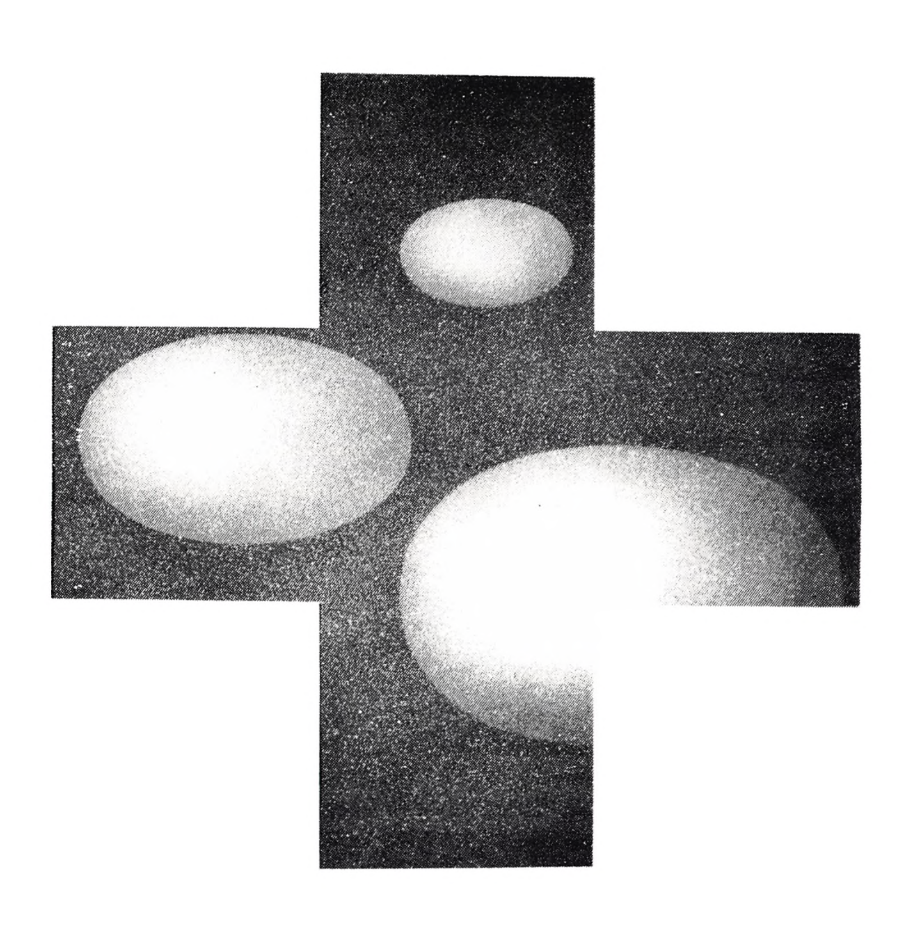
Однако Анатолий Путилин – не коммерческий художник, подделывающийся под вкус покупателя. Поэтому он пошел по другому пути, и то, что демонстрировалось на нынешней его экспозиции в Париже, никак не напоминало столь понравившиеся в 1979 году галерейщику натюрморты. Да иначе у Путилина и быть не могло: если бы он не был подлинным мастером, а умел приспосабливаться, то прекрасно бы существовал и в СССР. Между тем, всю жизнь у него были там сплошные неприятности. Еще в 1964 году его выгнали из Биробиджанского художественного училища за абстракционизм. Тогда по всему Советскому Союзу шла борьба с этим, как говорилось, буржуазным течением, каждый местный руководитель культуры старался отыскать в своем районе абстракциониста и, наказав его, показать высокому начальству усердие и рвение.

На какое-то время пришлось молодому художнику сменить профессию. Он поступает в мореходную школу, но все свободное время по-прежнему отдает живописи. В 1968 году Путилин приезжает в Ленинград с дальневосточными пейзажами и натюрмортами, поступает на третий курс Таврического художественного училища (уже не бывшего абстракциониста, а явно талантливого художника-моряка приняли сюда охотно) и в 1970 году благополучно оканчивает его. Вскоре, уже в 1972 году он знакомится с ленинградскими нонконформистами Владимиром Овчинниковым, Юрием Жарких, Евгением Михновым. Это были живописцы разных направлений,

объединяло их только стремление к независимому творчеству. Так Анатолий Путилин снова вернулся на круги своя – попал в ряды тех, кто находился под неусыпным надзором и партийных инстанций, и КГБ. Иной дороги у него не было, так как приноравливаться он и не умел, и не хотел.

В 1973-1974 годах Путилин пришел к тем самым натюрмортам, о которых я уже упоминал. До этого было увлечение Сезанном, художниками круга "Мир искусства", сюрреализмом. Через все это нужно было пройти для выработки собственного стиля, собственного почерка. Сам Путилин относит свои натюрморты той поры к фантастическому реализму. Но дело не в названии. Так или иначе, фантастический реализм через какое-то время перестал удовлетворять его, и несколько лет художник находился в поиске. В этот период очень важным оказалось для него изучение творчества одного из отцов абстрактного искусства Казимира Малевича. В начале второй половины 70-х годов путилинский фантастический реализм трансформируется в абстракцию. В натюрмортах реальные предметы превратились в метафизические – камни, например, в сфероиды. Эти формы – сфероиды, а позже и эллипсоиды – стали для Путилина основными. И в Париже он продолжает работать в этом направлении. Именно такие его работы экспонировались на недавней парижской выставке.

Конечно, они более сложны и для восприятия, и для понимания, чем его виртуозные натюрморты, однако, для Путилина, во всяком случае, на сегодняшний день, как раз сфероиды и эллипсоиды – формы принципиальные. Для него сфероид – синтез формы и в то же время субстанция нематериальная. "Именно нематериальная, – настаивает Путилин. – Через эти формы я хочу выразить духовную субстанцию". Кстати, многие его картины этого цикла так и называются "Формулы души". В них художник видит символ единения энергии, духовности, полноты выражения внутреннего мира. В зависимости от цвета самого сфероида и фона – а цветовой спектр у Путилина достаточно широк: он употребляет красный, голубой, белый, лиловый, оранжевый, желтый, синий цвета и всевозможные их оттенки – эти формы могут выражать сгусток, заряд энергии – страсть, отчаяние, боль, наслаждение, а могут нести в себе покой и умиротворенность. Когда вы смотрите на эти полотна Анатолия Путилина, точнее, когда вы вглядываетесь в них, то ощущаете, будто эти формы излучают какое-то сияние, что-то светится изнутри, то повергая вас в состояние медитации, то приводя в возбуждение. Совсем не случайны такие названия его картин, как "Планета страсти", "Духовная энергия", "Одухотворенность".



"Памяти Малевича", холст/масло, 1983

После приезда на Запад художник выставлялся на многих экспозициях неофициального русского искусства во Франции, США, Японии, Швейцарии, Канаде и Люксембурге, его персональные выставки состоялись в ряде французских галерей, как в Париже, так и в провинции. По-разному принимают сегодняшние его работы и зрители, и коллекционеры. Одни предпочитают путилинские произведения периода натюрмортов, других, наоборот, привлекает то, что делает он сейчас. В Лионе, например, в 1980 году его экспозиция прошла с большим успехом, – я имею в виду успех коммерческий – в Париже в 1981 году – с меньшим. Но критики неизменно относятся к поискам и находкам русского художника с интересом и, кстати, почти во всех статьях подчеркивают связь его творчества с творчеством Малевича.

Сам Анатолий Путилин рассказывал мне, что влияние на него оказала и музыка, в частности, Бах, Альбинони. "Это музыка, – говорит он, – которая зовет вверх. И я хочу, чтобы мои работы тоже заставляли людей смотреть вверх, а не вниз".

Таким образом, творчество Анатолия Путилина и все его поиски, несмотря на их внешнее формоизобретательство, устремлены к духовному, к постижению духовного, к его раскрытию. "При первом взгляде на мои картины, – объясняет художник, – многие люди воспринимают сфероид как яйцо. В биологической жизни яйцо – символ жизни, однако, в христианской символике это символ вечного воскрешения. Моя форма отличается от яйца, как человек духа от материалиста"

"Какие бы дальнейшие поиски в твоем искусстве ты ни осуществлял, они, очевидно, будут носить тот же характер?" – спросил я его, когда мы беседовали в Париже. "Конечно, – ответил Путилин. – Только в этом я и вижу смысл творчества".

Великий русский художник Василий Кандинский писал: "Духовная жизнь, частью которой является искусство и в которой оно является одним из наиболее мощных факторов, есть движение вперед и ввысь; это движение сложное, но определенное и переводимое в простое. Оно есть движение познания. Оно может принимать различные формы, но в основном сохраняет тот же внутренний смысл и цель".

Я не знаю, читал ли эти строки Анатолий Путилин. Во всяком случае, и то, что он о своем творчестве говорит, и то, что он создает, лежит в русле тех принципов высокого и подлинного искусства, о которых писал еще семьдесят лет назад основоположник русской абстрактной живописи, чьи произведения и мысли во многом определили развитие западного искусства двадцатого века.

Творчество Анатолия Путилина еще раз подтверждает то, о чем мне уже приходилось говорить: хотя неофициальные русские живописцы вели и ведут поиски в области формы, все-таки превалирует в их искусстве духовное начало, оно определяет смысл деятельности большинства из них.

1982 г.



александр рабин

С 1978 года живет в Париже.

Персональные выставки:
1981: Франция, Страсбург, Galerie Aktuaryus
1983: Норвегия, Осло, Galerie Holst Halversens Kunsthandel
1984: Франция, Страсбург, Galerie Aktuaryus
Франция, Париж, Galerie Marie-Therese
Франция, Туке, Galerie Carlier

Выставлялся в парижских салонах. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Парижа, Лондона, Нью-Йорка, Саарбрюккена, Западного Берлина, Мюнхена, Токио, Беллинзоны, Шартра, Тура, Лаваля, Вашингтона, Дюссельдорфа и др.

"Сколько я себя помню, я всегда рисовал", – так часто начинают рассказ о себе художники. Александр Рабин, которого я знал еще совсем мальчишкой, никогда не думал, что станет живописцем. Сестра его, Катя, рисовала с малых лет и получала призы на каких-то детских выставках. Художниками были и бабушка, Ольга Ананьевна Потапова, и дедушка, как называли его, патриарх неофициального русского искусства, Евгений Леонидович Кропивницкий. Не просто художником, но лидером московских нонконформистов был отец Саши Оскар Рабин. Известным художником-графиком была и его мать, Валентина Кропивницкая. И в доме, сначала в бараке на подмосковной станции Лианозово, а позже в трехкомнатной квартире на Преображенке, чуть ли не каждый день собирались художники и любители живописи. Но долгое время вся эта жизнь проходила мимо Саши. И лишь в семнадцатилетнем возрасте неодолимо потянуло его к холсту, к краскам, к мольберту.

Сначала он пытался рисовать и писать маслом без какой-либо подготовки. По молодости лет это казалось не очень-то сложным делом – ведь все вокруг писали картины. Первые опыты Александра Рабина оказались, конечно, неудачными и были раскритикованы родителями. Тогда он взялся за дело серьезно. Много рисовал с натуры. Какое-то время учился в районной художественной студии. Потом стал брать частные уроки у преподавателя. Помогали ему овладеть техникой и отец, и мать, и бабушка, и такие к тому времени уже известные художники, как Владиимр Немухин и Евгений Рухин. Кстати, оба эти мастера оказали на него поначалу большое влияние в смысле техники. В духовном отношении он испытал на себе влияние отца, Оскара Рабина. Одно время, в 1974 году, скажем, казалось даже, что сын пойдет по его стопам. Тогда в работах Александра Рабина зачастую присутствовал сарказм, в лирические мотивы нередко врывалась столь свойственная Оскару Рабину ирония.

Сам Александр Рабин считает началом своего самостоятельного творчества 1978 год, то есть подлинно своими признает лишь картины, написанные уже на Западе. Думаю, он не совсем прав. Лучшие работы 1974-75 годов, такие, например, как "Разрушенный город" и "День конституции", на мой взгляд, свидетельствуют о том, что уже тогда он, двадцатитрехлетний художник, обрел и силу, и уверенность.

Да и тот стиль, к которому Александр Рабин ныне пришел, отнюдь не является чем-то обретенным только здесь, на Западе.

В этом ключе, характерном для его лирической натуры, он начал работать еще в Москве в 1976 году. Безусловно, сегодняшние его полотна тоньше, технически совершеннее, богаче по колориту, но это — естественный результат его развития как художника. Видимо, останься он в России, было бы примерно то же самое. Правда, здесь облегчает работу разнообразие красок, их доступность и высокое качество. И с кистями тут нет проблем. И возможность выставляться во Франции, в Германии, в Швейцарии, в Канаде — стимул для совершенствования. Но ведь и в России, несмотря на все трудности, которые возникают перед неофициальными живописцами, нашли себя и сформировались десятки замечательных мастеров.

А когда я говорю, что и останься Александр Рабин в Москве, был бы он таким же художником, как сейчас в Париже — ну, может, больше времени на прохождение пути ему понадобилось бы — то имею в виду только одно: лирический романтизм — так назвал бы я стиль Александра Рабина — проявился бы в его творчестве и там, в России, точно таким же образом. "Художник рисует ветер", — писала о нем несколько лет назад Кира Сапгир. И хоть звучит это в достаточной мере поэтически неопределенно, но она права. Александр Рабин рисует ветер. Ветер же можно рисовать повсюду.

А еще Александр Рабин пишет на больших и маленьких холстах задумчивые листопады, одинокие, вызывающие щемящую грусть дома, пейзажи с сельскими домиками, но непонятно какими — русскими, французскими, немецкими, и фантастические города. Фантастические потому, что хотя они и написаны вроде бы по памяти, и художник порой даже может сказать, что вот эту церковь он видел, мол, в Эльзасе, а такой вот дом встретился ему на севере Франции, но дело не в отдельных деталях. В целом города Александра Рабина созданы его фантазией. Он не противопоставляет их городам, реально существующим. Он просто создает на полотнах свои города.

В этих городах нет обывательской пошлости, нет суеты, нет коммерции. Написанные, как и другие полотна художника, порою в зеленовато-холодной с фиолетовыми оттенками, порою в золотисто-коричневой теплой гамме, они как бы символизируют собой первозданность и чистоту. Эта символика подчеркивается удачно найденным приемом — светом, возникающим словно из глубины картины, светом мягким и трепетным, глядя на который почему-то невольно вспоминаешь строки Пастернака:



''Тропинка'', холст/масло, 1984

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Александр Рабин обычно не изображает на своих картинах людей, их нет в его городах и сельских пейзажах. Но их присутствие как бы ощущается. Однажды я задал ему вопрос: "Какие это люди?" "Мне трудно точно сформулировать, – ответил он. – Наверное, они любят гулять по своему городу. Они одеваются красиво, но скромно. Среди них много влюбленных. Эти люди лишены пошлости. Они не ссорятся, не скандалят. Конечно, у них есть свои проблемы и, возможно, серьезные. Но до кухонных склок они не опускаются".

Что это? Стремление к идеалу, романтизм? Трудно однозначно определить объяснения художника. Однако, может быть, однозначность в расшифровке творческой мысли и не нужна. Вот, например, очень характерная для Александра Рабина картина "Заброшенный дом". Но почему в нем горит свет? То ли кто-то в нем все-таки остался. То ли покинувшие его люди что-то здесь позабыли и теперь вернулись и ищут. То ли этот пустой, одинокий дом вспоминает свое прошлое и включенный свет – символ той, ушедшей жизни.

Творчество Оскара Рабина немыслимо без символики. У младшего Рабина, Александра Рабина, хотя его творческий путь начался недавно, уже тоже есть своя символика, свои, непохожие на реальные, города, свои задумчивые листопады, свой, идущий на нас из глубины холста, мягкий и трепетный свет. Он не пишет стихов – Александр Рабин. Но он поэт. Романтик и лирик.

1982 г.



вячеслав савельев

С 1982 года живет в Париже.

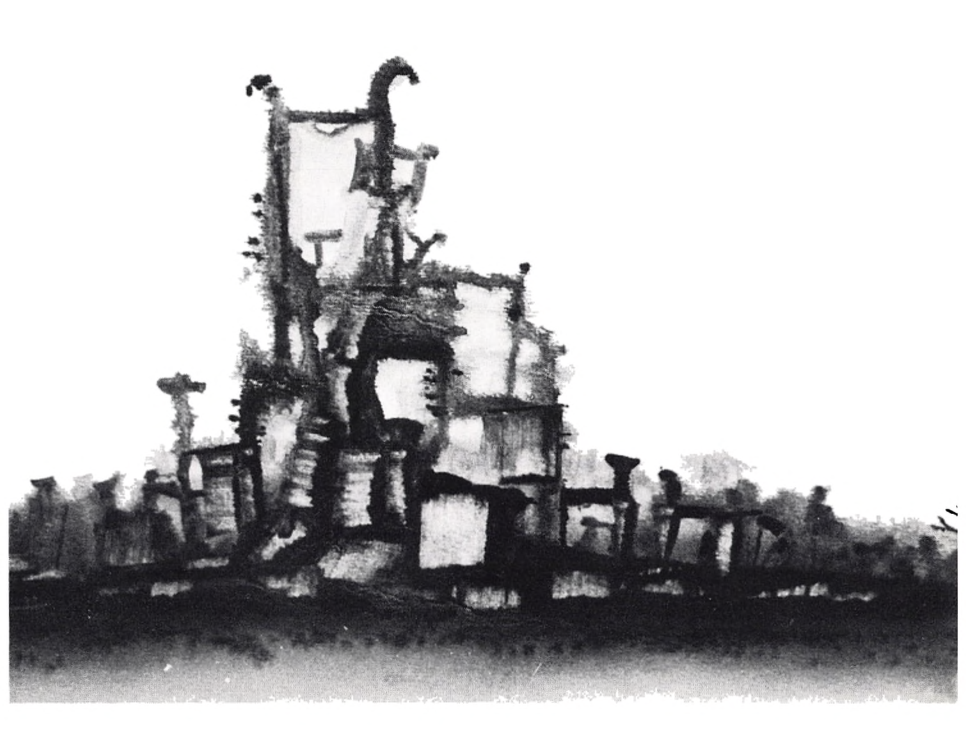
Персональные выставки:
1983: Франция, Париж, Video Russe
1985: Франция, Париж, Galerie La Shoumer

Выставлялся в парижских салонах. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Парижа, Дюссельдорфа, Мюнхена, Монжерона и др.

Вячеслав Савельев родился в 1944 году в Москве в рабочей семье и в рабочем районе – Замоскворечье. Интерес к живописи проявился у него еще в школе, и он стал посещать детские студии и районные кружки по изобразительному искусству. После окончания восьмого класса ему пришлось бросить учебу и пойти работать на завод, так как семье жилось очень трудно. Но рисовать он продолжал все время, хотя работу на заводе приходилось совмещать с вечерней школой, так называемой школой рабочей молодежи. И уже в то время, то есть в 1962 году его потянуло к акварели, причем, не столько реалистической, сколько полуабстрактной и абстрактной. Казалось бы, откуда такому вот чуть ли не подростку, да еще без специального образования, слышать в Советском Союзе об абстрактной живописи? Но уже с юношеских лет у Савельева были друзья-художники, от которых он о многом слышал, а в Сокольниках на выставках американского и французского искусства, и еще раньше, на выставках Международного фестиваля молодежи и студентов в Москве, многое и воочию увидел. Все это, конечно, повлияло на него, на развитие и становление его как художника.

Когда Савельев начал зарабатывать деньги, то он справедливо решил, что ему нужно повышать чисто профессиональный уровень: все-таки одной подготовки в детских кружках было явно недостаточно. И он стал брать частные уроки у А.Г. Смирнова, ученика Корина и большого поклонника Коровина. Эти уроки дали ему многое в плане колористическом. Молодой художник пробовал писать и маслом, и гуашью, но все-таки больше всего его привлекала акварель. Приходя после уроков домой, он вспоминал, что видел в мастерской у своего учителя, и по ощущениям своим писал, отталкиваясь от конкретного пейзажа, полуабстрактные акварели. Почему именно акварели? Их техника была Савельеву ближе, а, кроме того, тетя его работала на бумажной фабрике и часто приносила домой какие-то обрезки, то есть бумага всегда оказывалась под рукой. К тому же, акварель стоила намного дешевле, чем все остальные краски... В общем, сама жизнь толкнула Савельева на этот путь художника-акварелиста.

В девятнадцатилетнем возрасте он пошел в армию. Ушел в нее с этюдником. И тут ему повезло, очутился он на юге, и в свободное



”На окраине города”, бумага/акварель, 1983.

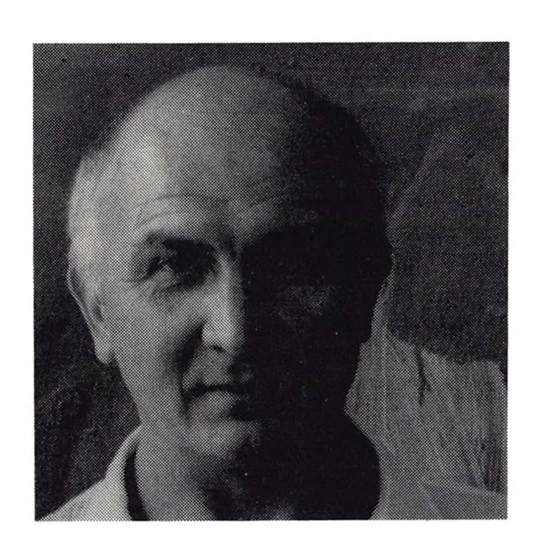
от занятий время мог писать. В 1963 году друзья даже организовали ему в Москве (из работ, которые он прислал) персональную выставку в библиотеке имени Фурманова, рядом с залом Союза художников. Начало неплохое. Вдобавок еще газета "Вечерняя Москва" откликнулась на экспозицию положительно. А эта статья повлияла на армейское начальство: Савельева в качестве художника включили в какую-то бригаду, которая ездила по заставам и что-то там оформляла. Так они доехали до Артека, где Савельеву вообще предложили остаться художником. Там он и закончил воинскую службу. В Артеке в его распоряжении на целый год оказалась огромная мастерская, так что писать он мог вдосталь и, уезжая в Москву, увозил, как он, смеясь, говорит, примерно восемьдесят килограммов работ.

Все это были акварели, в основном, пейзажи, уже не полу-, а совершенно абстрагированные от реальных. Кто-то в них видел пейзажи, а кто-то даже не узнавал. Среди работ того армейского периода было много вещей фантастического плана – подводных и вообще морских. И затем в Москве, вплоть до отъезда из СССР, Савельев продолжал работать в той же манере – фантастические пейзажи, рожденные ассоциациями и ощущениями художника и его видениями.

С 1982 года Вячеслав Савельев живет в Париже. Тут, хотя он в принципе и не изменил себе, на него повлияло многое: и выставки, которые он увидел, и художественная атмосфера, и сама свободная жизнь. В Москве его акварели были по колориту мрачноватыми и несколько тяжелыми, потому что там и сами пейзажи, от которых он отталкивался, к легкости и яркости не располагали – разрушенные корабли, какие-то тяжеловесные мосты, окраинные московские строения. Да и психологически приходилось, мягко говоря, трудновато (то с работы прогоняли за связь с нонконформистами, то, когда сам начал участвовать в их выставках, милиция стала наведываться), и это отражалось на живописи тоже. А в Париже живопись стала чище, собраннее, светлее, в ней появилась некая легкость, даже, можно сказать, воздушность. "Здесь мне просто работается, – говорит Савельев, – хорошо работается. В Москве часто приходилось думать не о живописи, а совсем о другом, а здесь я могу сосредоточиться, думать о том, что и как делать."

На Западе пейзажи Савельева, связанные с Парижем, с теми или иными местами во Франции, Западной Германии или США обрели еще более фантастический характер – то ли это развалины какие, то ли бывшие города, то ли города будущего, то ли что-то еще. Каждый зритель увидит в них свое.

1985 г.



ЛЕОНИД СОКОВ

С 1980 года живет в Джерси-Сити под Нью-Йорком.

Персональные выставки:
1983: США, Нью-Йорк, Storefront Gallery
1985: США, Нью-Йорк, Storefront Gallery

Неоднократно выставлялся в нью-йоркских галереях совместно с американскими художниками. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Нью-Йорка, Венеции, Турина, Саарбрюккена, Бохума, Джерси-Сити, Монжерона, Дюссельдорфа и др.

Скульптор Леонид Соков (я говорю скульптор, хотя то, что он делает вот уже добрых два десятка лет, скорей не скульптуры, а объекты, при создании которых используются и скульптурные пластические моменты) относится к третьему поколению мастеров неофициального русского искусства. Неважно, что когда-то он был членом Союза художников. Неважно в том смысле, что неофициальное искусство, в основном, создавали художники-нонконформисты, ни в какие "творческие" союзы не входившие. Но в рядах членов официального Союза художников были и живописцы, и скульпторы, которые, зарабатывая деньги на жизнь в этом Союзе, в то же время работали для себя, "в стол", как говорят писатели, писали картины и делали скульптуры, за редким исключением, никогда на официальные выставки не попадавшие. Эта часть творчества членов Союза художников СССР, то есть их свободное творчество, не связанное с догматами социалистического реализма, в полном смысле слова относится к неофициальному русскому искусству.

Соков в 1961 году окончил Московскую среднюю художественную школу, а в 1969 – Московское Высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское). Уже начиная со второго курса училища, он занимается у себя в мастерской-подвале разрешением классических формальных задач, отливая свои скульптуры из свинца. Его привлекали тогда произведения Бранкузи и Джиакометти. Соковские работы того периода и по исполнению, и по содержанию напоминали творчество этих известных мастеров. Позже, но еще в ученические годы, он прошел через увлечение Пикассо, Марино Марини и некоторыми другими классиками современного искусства. В то время, как, впрочем, и сейчас, Сокова очень занимал сам материал, с которым он работал, качество этого материала, его обработка.

"Художественное литейное дело, – говорит Соков, – находится в России в плачевном состоянии. Непосредственно художник в отливке своих работ участия не принимает. А мне хотелось самому заняться этим. Я лепил фигуры из воска и отливал маленькие свинцовые фигурки. Таким образом я осуществлял всю работу, весь художественный процесс самостоятельно до конца".

Примерно тогда же и с той же целью он соорудил под Москвой

кузницу, где ковал скульптуры из металла. На окраинах Москвы сколько угодно всяких полуржавых железок. Соков их собирал и использовал в работе, создавая абстрактные скульптуры, так сказать, композиции в пространстве. Этот процесс очень его увлекал. Ведь раскаленный красный металл подобен пластилину. Ему с помощью молотка можно придать любую форму.

Но все это время Соков считал периодом ученичества, а отсчет собственного оригинального творчества он ведет с начала семидесятых годов. По форме то, что скульптор делал тогда, представляло из себя поп-арт, но это был не механически перенесенный на русскую почву американский поп-арт, Сокову знакомый и определенное влияние на него оказавший, а поп-арт, который корнями своими уходил в русское народное творчество, всегда Сокова привлекавшее своей оригинальностью, нешаблонностью, яркостью. "Вот, например, русские детские игрушки, – говорит он, – или сказки прошли через столетия и до сих пор увлекают человека, в то время как многие направления и художественные школы канули в небытие. Чем это объяснить? Говорят, что, мол, сказки сильны моралью, и поэтому их читают детям. Но во многих сказках никакой морали не существует. В них просто есть какие-то мотивы, затрагивающие чувства русского человека. И вообще, русский поп-арт, а основу его заложили еще в шестидесятые годы Михаил Рогинский, Илья Кабаков, Оскар Рабин, не столь формален, как американский. Берут американцы, скажем, консервную банку и делают ее огромных размеров, уже лишь этим размером влияя на зрителя. В русском же поп-арте заложено много всяких идей: и социальных, и философских, и сарказм, и ирония, то есть в русском поп-арте, в лучших его образцах, всегда присутствует и значительное содержание, как в сериях рисунков Кабакова, как в картине "Паспорт" Рабина, например".

У Леонида Сокова начала и середины семидесятых годов – фольклорный поп-арт. "Его произведения, – как отметил скульптор Игорь Шелковский, – сродни произведениям народного творчества. Тот же блеск фантазии, ту же яркость, неожиданность и остроумную конструктивность в построении вещи можно встретить в крестьянской игрушке, в ярмарочном балаганном аттракционе".

Вот характерные работы Сокова того периода. Одна называется "Клубок с иглой". Соков взял деревяшку, имитируя клубок, обмотал ее веревками и воткнул в клубок полутораметровую кованую иглу. Получился огромный клубок с огромной иглой. Однако тут дело не просто в размере. Тут и мысль есть. Очень простая, но побуждающая думать, размышлять, вспоминать. Ведь и клубок, и иголка очень фольклорные понятия. В скольких русских сказках они при-

сутствуют! Помните, катится, разматывается клубок, показывая герою дорогу. А помните прекрасную принцессу, которая, уколовшись иголкой, как и предсказывала злая волшебница, превратилась в ''Спящую красавицу''. На такой же народной основе создал Соков и другую работу – ''Сердце'', грубо сбитое, как забор, из окрашенных в красный цвет досок и пронзенное пластмассовой стрелкой указателя уличного перехода, такие в Москве повсюду. Прием поп-арта? Конечно. Но характерный для русского поп-арта.

Сердце, пронзенное стрелой – вечная тема. Это сердце и в старых интимных альбомах со стихами. И на стене подмосковных бараков сороковых-пятидесятых годов. И на школьных партах, да еще и с именами – надо же подразнить влюбленного друга (подругу).

Примерно тогда же, может быть, чуть-чуть позже, Соков создал серию ''Руки''. Запястья этих рук были сделаны в форме дверных петель, то есть таким вот образом выражалась идея движения. И, между прочим, рука – тоже символ, не фольклорный, но, тем не менее, многозначащий. Вспомним пещерные фрески Альтамиры в Испании. Там бизоны изображены, а на них, как магические знаки, отпечатки рук охотников. Видимо, они рисовали бизонов и, призывая удачу, отпечатывали на них свои руки, то есть как бы заранее овладевали животными. А в средневековом искусстве – руки благословляющие. А в жизни – руки, простертые с мольбой, с отчаянием, руки, воздетые в гневе, руки, просящие подаяния,и руки, простертые вперед, неведомо куда зовущие.

И есть у Леонида Сокова работа ''Голосующие''. Много поднятых вверх рук. Но это уже вторая половина семидесятых годов, когда Соков пришел к социальной тематике. ''Не потому, что я какой-то оппозиционер, диссидент, – говорит он. – Но в России кто может обойти социальные мотивы? Как бы художник ни хотел скрыться в своем подвале и заниматься чистым искусством, ему, если он честный творец, от социальных тем никуда не деться. Мне даже противно было этим заниматься, но и уйти от этого я не мог. Я словно выблевывал из себя то, что все повседневно ощущали, то, что нас окружало''.

К тому времени Соков уже окончательно нашел себя, свой язык. Но в работах на социальную тематику он обогатил его. В социальной серии произошел синтез поп-арта с искусством соц-арта, созданного художниками-сверстниками Сокова Виталием Комаром и Александром Меламидом. Ирония и сарказм становятся обязательными компонентами соковского творчества этого периода. Характерный пример – его объект ''Проект очков для каждого советского человека''.



"Сталин", дерево/см. техника, 1985

Вспомним русский авангард начала 20-х годов. В те времена создавались проекты: проект росписи ГУМа, проект украшения праздничной площади, проект того и сего. Соков оттолкнулся от этого. Его "Очки для каждого советского человека" сделаны подчеркнуто грубо из дерева, надевая их, ничего, кроме неприятных ощущений, естественно, не испытаешь. А вместо стекол в очки вставлены красные звезды. Через них и положено советскому человеку глядеть на мир. В начале 20-х годов, годов революционного подъема, такой проект находился бы в русле всех прочих. Все творили проекты светлого будущего. И верили в него. Но сейчас-то от этой веры ничего не осталось. И вызывает она смех и издевку. Поэтому сознательно перенесенная Соковым в 70-е годы идея годов 20-х – звучит столь иронично и выглядит столь кощунственно, с точки зрения, конечно, властей предержащих. И работа эта заставляет опять же думать и сопоставлять. А Соков как раз и хочет заставить зрителя думать, и думать неоднозначно.

Типична в этом плане его работа "Рубашка", сделанная из деревянных планок, все, как положено, с пуговицами, но вдумайтесь, рубашка-то деревянная, и вспомните выражение "сшить деревянный бушлат". Смертью оно пахнет. А со смертью у каждого связано много мыслей, представлений, воспоминаний. И действительно, получилось, что воспринимали эту рубашку зрители по-разному, к чему и стремился Соков. Одна старушка, увидев ее на выставке в мастерской скульптора, сказала даже, что ей это напоминает вьетнамскую войну, а для кого-то из художников эта рубашка была просто решением формальной задачи, а для кого-то еще чем-то. Иными словами, Соков заставляет в обычной рубашке (правда, деревянной, но внешне обычной) увидеть новое, изменить свой взгляд на привычное. Искусствовед Владимир Пацюков на страницах журнала "А-Я" очень точно подметил стремление Сокова изменять традиционные, устоявшиеся представления о вещах, о их положении в мире, о их связях между собой.

По этому поводу Соков говорит: "В 1914 или в 1916 году на парижской выставке сюрреалистов Дюшамп экспонировал писсуар . Что должен был думать пришедший на выставку, да еще в те годы, буржуазный зритель: или он дурак, или его дурачат, или художник сумасшедший, или писсуар все-таки произведение искусства? Вот если зритель ушел с выставки с такой мыслью, то Дюшамп своей цели достиг. Этот засомневавшийся зритель – а может, писсуар все-таки искусство – много отныне пересмотрит, многое будет воспринимать по-иному, чем прежде".

С подобной же целью – изменить зрительское восприятие –

Соков, наряду с другими приемами, широко использует гротеск. В этом он, очевидно, идет от своего любимого писателя Гоголя, иногда даже неосознанно перекликаясь с ним. Так, перед отъездом из СССР он задумал и начал делать работу под названием "Тьфу", которую завершил уже на Западе. Объект этот состоит из кончика языка, сделанного из дерева и прикрепленного к пружинке, упирающейся в стенку. От языка отходит плексигласовый, почти двухметровый стержень, на конце которого четко выписано "Тьфу". И "Тьфу" это еще раскачивается. Много позже Соков прочел статью Бахтина "Рабле и Гоголь" и обнаружил в ней, что Гоголь хотел написать произведение, действие которого будет разворачиваться в городе Тьфулянске. Такое совпадение мыслей Сокова поразило.

Он живет в Нью-Йорке уже два с лишним года, но направленность его творчества в принципе мало изменилась. Только ушли из его работ социальность и напряжение, связанное с той жизнью. Подход же к искусству остался тем же. Выражает он себя с помощью тех же творческих приемов и принципов. Волнуют его теперь темы общечеловеческие, к которым он, правда, обращался еще и в России, но жизнь не давала уйти в них там целиком.

Вот, например, двухметровый "Восклицательный знак". Сделан он из толстой фанеры, в которую вмонтированы магниты, посаженные на клей и закрашенные. А на скульптурном изображении восклицательного знака, как бы подводя итог работе, высится графический восклицательный знак. И к тому же двухметровый восклицательный знак притягивает к себе всякие железные предметы. Притягивает, а не отталкивает. Положительное начало, которое видится художнику в восклицательном знаке, выражено как бы через эмоциональный импульс.

А вот и "Вопросительный знак", отлитый из черного железа. По бокам металл отшлифован, затем – поверхность менее обработанная и, наконец, кусок металла, будто изъеденный ржавчиной. "Почему изъеденный?" – спросил я у Сокова. "Ну, понимаешь, – ответил он, – это как некий символ разрушения. Когда задаются вопросы, они часто все разъедают. А так называемые проклятые вопросы в России задавались извечно. Вспомни хотя бы такие, как "Что делать?" и "Кто виноват?"

Обычно Леонид Соков работает циклами, так как в одном объекте не может высказаться, раскрыть свои идеи до конца. Восклицательный и вопросительный знаки – лишь начало цикла. Продолжая эту тему,он думает сделать также знаки "Плюс" и "Минус".

Поверхность "Плюса" видится ему раскаленной. Чтобы добиться этого, он применит принцип электроплитки. На керамическую

поверхность знака ”Плюс” Соков намотает электрическую спираль. При включении в сеть она будет накаляться.

Знак же ”Минус” художнику представляется холодным. Он будет сделан из кровельного железа и обмотан играющей роль испарителя спиралью, через которую пропускается хладоагент. В результате на поверхности ”Минуса” неизбежно будет образовываться лед.

Здесь снова положительные и отрицательные эмоции. И снова — интересное решение: передать все эмоции и их оттенки с помощью формальных мертвых знаков, ”оживленных”, если можно так сказать, ржавчиной, магнитами, раскаленностью, холодом. И все это воплощается в скульптуре, в объекте.

Синтез русского фольклорного поп-арта и концептуального, рождающего собственные мифы искусства, а к этому, на мой взгляд, пришел ныне Леонид Соков, интересное и оригинальное явление. И мне кажется, что на этом пути Соков особенно убедительно сможет сделать то, к чему он стремится, то есть изменить взгляд зрителя на привычное, спровоцировать его на переоценку тех или иных знакомых предметов и ценностей, заставить его думать и делать выводы самостоятельно.

1983 г.

P.S. Эта статья была написана в 1983 году, и я посчитал нужным продолжить ее теперь, так как за последние три года Соков создал новый интересный цикл объектов-скульптур ”Вожди”. Тут и Сталин, и Гитлер, и Брежнев, и Андропов... Некоторые поклонники таланта Сокова выражали сожаление по поводу того, что он, дескать, политизирует свое творчество, уходит от себя в чистый соц-арт, в чистый концепт. По-моему, суждение это неверно, мне кажется, что Соков от себя никуда не уходил. Его просто привлекла определенная тема, и он раскрыл ее, но раскрыл по-своему, путем синтеза русского фольклорного поп-арта и концепта или, если угодно, соц-арта.

1985 г.



владимир титов

С 1982 года живет в Париже.

Выставлялся в парижских салонах. Принимал участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Парижа, Монжерона, Джерси-Сити и др.

До прошлого года я о художнике Владимире Титове не слыхал. Лишь в январе или феврале 1984-го, приехав в Париж из Нью-Йорка, я остановился у Оскара Рабина и от него впервые услышал это имя. Рабин сказал: "Тебе стоит поехать, посмотреть. Очень интересные рисунки, да и картины тоже, хотя законченных картин мало". "Совсем, как у Васи Ситникова", – ответил я. "А он и есть ученик Ситникова", – заметил Оскар.

Владимир Титов, женившись на француженке, живет уже три года в Париже и рисует московские, скорее даже , подмосковные

улицы, или окраины Москвы. Эти улицы – иногда пустые, а иногда с какими-то безликими людьми, которые толпятся то ли у пивной, то ли в очереди у магазина, то ли просто так, от нечего делать, стоят и болтают. И тут же бродят какие-то странные, длинные, так и хочется сказать протяжные, похоже, голодные, уличные псы.

И на картинах, больших полотнах – других Титов не пишет, хоть большие продать в Париже трудно, – все то же самое: российское уходящее вдаль белесое небо, а внизу, под ним, бесконечным, – те же люди и те же улицы. И все это написано в светлой, скорее даже светло-серой, теплой гамме. Порой настолько светлой, что в картину приходится вглядываться, чтобы понять, что на ней изображено.

И это вовсе не случайность. Детали Титову как бы и не нужны. Ибо, по его словам, он решает в своих картинах и рисунках задачу чисто формальную: форма – в данном случае земля со всем, что на ней находится – в пространстве, роль которого играет небо. Запомним эти слова Титова. Ведь если все так просто: форма в пространстве – земля, уходящая в небо, то почему за три года в Париже художник ни разу к парижским домам и небесам не обратился? Парижа в работах Титова нет, словно Титов приехал сюда в командировку, и эта чужая красота не притягивает, а отталкивает его.

Сам Титов жалуется: "Скучно мне здесь, скучно. Ну, по музеям и галереям иногда хожу, а так больше дома сижу. Париж, безусловно, город красивый, но без живой жизни, город-музей. Тут мне писать нечего".

Интересно, что вернувшись из Нью-Йорка, где он в прошлом году побывал впервые, Титов сказал Рабину: "Оскар, это наш город. Там сразу ясно, что писать. Нью-йоркские дома нужно только вставить в раму, и это будут наши картины".

Судя по словам Владимира Титова, в Нью-Йорке, который для него в чем-то схож с Москвой, он темы, наверное, для себя нашел бы. А в умиротворенно-прекрасном Париже тем для него нет. И вот он, живя в Париже, пишет и рисует московские и вообще российские улицы и пейзажи. Его рисунки и картины технически безупречны, а кроме того, – и на мой взгляд, это самое главное, – они полны человеческим теплом, они, даже черно-белые, как бы излучают свет и тепло. Картины и рисунки Титова вступают в противоречие с тем, что говорит о своем творчестве художник. А говорит он, напоминаю, вот что: "Я решаю в своем искусстве чисто формальную задачу. Меня в живописи интересует проблема формы в пространстве".

Титов даже рассказывает, как эта идея – форма в пространст-



Из цикла "Улицы", бумага/тушь, 1977

ве – окончательно завладела им. Он об этом думал и прежде. "Но однажды, – говорит Титов, – я ехал в подмосковной электричке. Дело было в 1973 году, ранней весной. Снег уже сошел, но ярких тонов еще не было. Дорога проходила высоко, и далеко видно было, аж до горизонта. Проносились мимо деревушки, огороды с копающимися на них людьми, овраги. Проносились быстро, детали не улавливались, но было общее впечатление монохромности, приглушенности цвета, ощущалась тяжесть земли. Это и дало мне решающий толчок. С тех пор я занимаюсь проблемой формы в пространстве".

Я верю, что так все оно и было, но мне кажется, что Титов нарочно как бы сужает проблематику своего искусства. Я не могу поверить, что основной задачей для такого живого, скажу даже – душевного художника, как Титов, стала лишь форма. Конечно, сейчас это очень модно. Многие и западные, и русские художники заявляют: "Меня интересует предмет в пространстве или форма в пространстве". У некоторых из них формальные моменты, проблемы чисто эстетические и впрямь являются как бы солью творчества. Но картины таких художников холодны и рациональны. У Титова же совсем иное. Я отнюдь не подвергаю сомнению его искренность. Видимо, сознательно он и вправду решает для себя проблему формы в пространстве, но его искусство сложнее. Пусть земля как форма уходит в небо как в пространство, и построение очень рационально, но сами-то картины и рисунки Владимира Титова эмоциональны, они живут.

Да и не случайно же Париж для Титова как тема для творчества не существует. Ведь если без эмоций, ведь если только рационально, если только форма в пространстве, то возьми какой-нибудь наиболее подходящий для тебя парижский дом, тут их много и они очень разные, и парижское небо. Ты не хочешь ярко-синее? Но в Париже оно часто бывает и серым, и белесым. Ан нет! Чужое душу не затрагивает. Так причем тут форма в пространстве? Тут ностальгия по своему, дальнему. И решает художник свою формальную проблему на материале, так сказать, родном: и небо русское, и земля русская, и дома, и люди русские. И пусть для него это формально-эстетическая задача, для нас, зрителей, в его картинах и рисунках есть нечто значительно большее, что, может быть, исходит из его подсознания, придавая работам Титова эмоциональную окраску, наполняя их жизнью, далекой от чисто эстетической формальной задачи.

Не станем обсуждать, как повлиял на творчество Владимира Титова Запад, как повлияли на него современные французские или

американские художники. В принципе ничего здесь на Титова не повлияло. Конечно, он развивается, может быть, использует какие-то новые краски. Но развивался бы он и в Москве, ибо у него есть что сказать, и он уже знает как сказать.

1985 г.



владимир чернышев

С 1978 года живет в Париже.

Персональные выставки:
1979: Франция, Париж, Espace Ecureuil
1980: Франция, Париж, Galerie Orion
1981: Франция, Париж, Galerie Art Visionkaire
1982: Швейцария, Обоне, Galerie Chantpierre
1985: Италия, Венеция, Grand Palais

Выставлялся в парижских салонах. Принимал участие в выставках русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Парижа, Лозанны, Джерси-Сити, Монжерона, Шартра и др.

Бывший ленинградец, а ныне парижанин, художник Владимир Чернышев ни там, в СССР, ни здесь, на Западе, несмотря на присутствие в его работах тех или иных реалий, никогда не изображал реальную жизнь. Конкретной среды, в которой он оказывается, для него как бы не существует. Эта среда только порождает в нем какие-то чувства, какие-то ощущения, находящие впоследствии выражение в творчестве. И что еще характерно для Чернышева – он всегда в поиске. Он считает, что если на чем-то остановится, то впадет в шаблонность. Так было всегда. И когда Чернышев учился в художественной школе, а затем в Ленинградском художественном училище имени Серова. И когда он, уже работая на театрально-художественном комбинате, по вечерам писал свои сюрреалистические полотна. И то же самое теперь происходит в Париже. Один творческий период сменяется другим.

Пожалуй, наиболее длительным был первый – сюрреалистический. Он начался еще в училище, в 1970 году, и продолжался десять лет. Собственно говоря, окончательно ушел Чернышев от сюрреализма только в Париже. Как сам он признается, сюрреалистом его сделала советская абсурдная, сюрреалистическая действительность. "Ты понимаешь, – объясняет он. – Вставал я в шесть утра, так как добирался на службу полтора часа, выходил из дому и видел толпы спешащих на работу людей. Они шли к остановкам трамваев и троллейбусов, шли к метро. Я шел вместе с ними. Я наблюдал, как потом они выходили из трамваев и троллейбусов. В этой толпе, в этих людях, в их безразличных, погруженных в повседневные мелкие заботы, словно отрешенных лицах, мне виделось что-то механическое, сюрреальное. Роботы какие-то. И возвращались они с работы точно такими же. Такими я видел их все пять лет моей службы на комбинате. Ну, и естественно, что я мог писать по вечерам? Что могло появиться на моих холстах?"

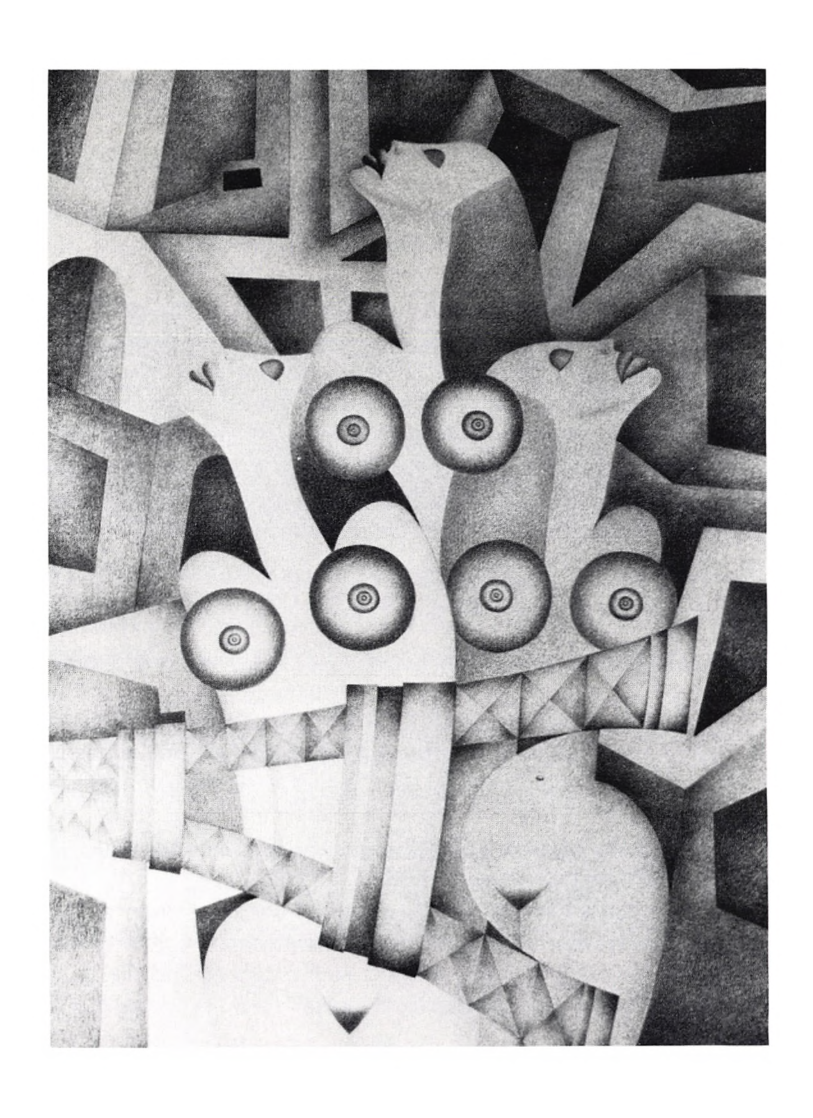
Те его картины – большей частью фантастические городские пейзажи, в которых присутствует, скорее всего, даже не город, а элементы города – заводские трубы, дома. В этих стилизованных пейзажах люди только угадывались, очерчивались лишь их силуэты. Писал тогда Чернышев и портреты людей, с которыми постоянно встречался. Но опять же это были не портреты конкретных мужчин

или женщин. От своих моделей художник только отталкивался, брал какие-то характерные черты их лиц и состояний: печать усталости, печать равнодушия, а изображал что-то свое, внереальное. По колориту его ленинградские полотна были мрачными, холодными. Нужно ли удивляться тому, что один из руководителей ленинградского Союза художников в 1970 году сказал Чернышеву, еще очень мягко сказал: "У тебя очень грустные портреты и пейзажи. И лица рабочих неодухотворенные, не такие, какими они должны быть". Все же этот либерал отобрал пятнадцать картин Чернышева для выставки трех молодых художников в клубе им. Урицкого. Вот это удивительно. А что выставку довольно быстро прикрыли и работы Чернышеву даже не вернули – в порядке вещей.

В 1978 году, женившись на француженке, Владимир Чернышев уехал из СССР и обосновался в Париже. "И не жалею, что уехал, – говорит он. – Там я был закрепощен и то, что делал, никому не было нужно. А здесь я свободен, живу профессиональной жизнью художника. Пишу то, что мне хочется. Выставляюсь. Продаю работы. И на это существую". По его словам, вот эта свобода, эта возможность выставляться, видеть все многообразие мирового искусства – стали как бы катализатором его творчества. "Тут за несколько месяцев я прошел такой путь, на который там понадобилось бы десять лет", – говорит Чернышев.

Я встретился с ним примерно через год после его приезда в Париж. Хорошо помню, как он впервые появился в Монжеронском музее современного русского искусства и принес с собой несколько графических работ. Это были еще сюрреалистические композиции, очень сдержанные по колориту, с преобладанием черных и белых тонов. Этакие композиции-воспоминания.

Сюрреалистический период завершился в 1980 году. К этому времени палитра Чернышева обогащается, становится более яркой. Образно говоря, если иметь в виду краски, голодное существование как бы сменилось пиршеством. Правда, какие-то сюрреалистические элементы и в новых работах Чернышева сохранились. Но в общем период с 1981 до середины 1982 года правильнее всего назвать в его творчестве символическим. В то время он больше всего работает цветными карандашами. Изысканная, стилизованная его графика, перекликающаяся с творчеством художников "Мира искусства", резко отличается по мироощущению от того, что он делал раньше. В прежних работах Чернышева мироощущение – безнадежно-мрачное. В этих – полнота жизни. И вся символика таких его рисунков, как "Жажда", "Сон", "Художник" – оптимистическая. Это символика любви, бесконечности жизни, полноты бытия, легкость, свет.



"Стремление", бумага/цв. карандаши, 1983

Интересно, что бывшая ленинградская служба Чернышева, связанная с театром, проявилась в парижских его картинах и рисунках. На них появляются театральные персонажи, рождаются сюжеты карнавальные и маскарадные.

Последнее время, вот уже почти год, художник пишет только картины. "Я еще вернусь к рисункам, – говорит он. – Но теперь меня тянет к маслу". Это, кстати, не случайность. Тяга к маслу совпала с началом нового периода в творчестве Владимира Чернышева. Это уже не сюрреализм, не романтический символизм, а то, что искусствовед Игорь Голомшток как-то назвал, относя, впрочем, к другим художникам, русским фантастическим реализмом. И еще в этих последних работах Чернышева есть некий налет мистицизма.

Когда прошлой осенью я был в Париже, он показал мне первую картину из цикла "Апокалипсис". Средних размеров холст,написанный в голубовато-зеленоватой гамме с красными и фиолетовыми прожилками, представляет из себя образ мертвой планеты. В нижней части его – как символы жизни, символы реальности – человеческие лица, обезьяньи рожи, сверхзвуковой самолет, врезавшийся в маковку церкви, сцена зачатья, кусок картины с фрагментом из Ботичелли и много еще чего. Очень сложная композиция и тщательно сделанная. Чернышеву вообще свойственно стремление к законченности, сделанности. Но вот что странно: "Апокалипсис" – а не страшно. Не то что "Апокалипсис" московского художника Петра Беленка, от которого мороз по коже дерет. А тут смотришь – и грустно вроде, но никакого отчаяния не испытываешь. "Какой-то у тебя оптимистический "Апокалипсис", – сказал я Чернышеву. "Нет, – откликнулся он. – Не оптимистический. Но, понимаешь, у меня какое-то двойственное ощущение: с одной стороны, как будто конец света; с другой – символика жизни и культуры, потому что не верю я, что жизни может прийти конец. Она бесконечна. Ведь, кроме нашей планеты, есть и другие".

"А что у тебя будет после этого цикла?" – спросил я. "Не знаю, – ответил он. – Я заранее никогда не знаю, что буду писать. Может быть, вернусь к символизму, мне кажется, что я еще не до конца выразил себя в этом плане, а, может быть, начнется какой-то новый период".

Мне думается, что так скорее всего и будет, то есть будет новый период. Сама установка Владимира Чернышева на то, чтобы меняться, его боязнь впасть в шаблонность, повторять самого себя, должна привести к тому, что вскоре художник предстанет перед нами в новом творческом облике.

1983 г.

P.S. Так и произошло. За прошедшее время Чернышев перепробовал многое. Иногда – удачно, иногда, по-моему, не очень.

Мне кажется, боязнь впасть в шаблон уже не способствует его развитию, а лишь мешает ему обрести свое лицо. Хочется надеяться, что боязнь сия в конце концов исчезнет, и он, а все данные для этого у Чернышева есть, определится, найдет самого себя.

1985 г.



валентина шапиро

С 1972 по 1975 год жила в Израиле, с 1975 по 1980 — в Париже. Сейчас живет в Швейцарии.

Персональные выставки:
1973: Израиль, Тель-Авив, Galerie Bergman
1974: Франция, Париж, Galerie Katia Granoff
1976: Франция, Париж, Galerie Katia Granoff
1978: Франция, Париж, Galerie du XVIé
1980: Швейцария, Лензбург, Galerie Lenzburg
1982: Швейцария, Цюрих, Galerie Cluss
1984: Западная Германия, Манхейм, Galerie Ressmann
1985: Швейцария, Зель, Galerie Riska Meyer
Швейцария, Шо-де-Фолд, Galerie Wirth-Genzoni

Принимала участие в выставках неофициального русского искусства в музеях, выставочных залах и галереях Парижа, Вены, Лондона, Лаваля, Тура, Шартра, Везине, Вашингтона, Западного Берлина, Дюссельдорфа и др.

В семидесятом, кажется, году мой московский друг, врач Марат Векслер, как-то, придя ко мне, сказал: "У меня лечится одна девушка, по-моему,очень способная художница. Хочешь посмотреть ее работы?". И не дожидаясь моего ответа, он вытащил из портфеля небольшие рисунки, сделанные карандашом и тушью. Передо мной предстали какие-то фантастические образы, насколько помню, весьма экспрессивные и выразительные. С автором этих рисунков, художницей Валентиной Шапиро,я встретился лишь семь лет спустя в Париже, где увидел на ее персональной выставке и графику, и полотна уже не только оригинального, но и вполне сложившегося мастера.

А начинала Шапиро с рисунков, пристрастясь к ним еще с раннего детства. С восьмилетнего возраста на протяжении четырех лет она занималась в изобразительном кружке, затем еще пять лет в Московской детской школе при Академии художеств. Своим учителем она считает Анатолия Ивановича Шугрина, с которым ее до самой эмиграции связывала крепкая дружба. В 1972 году Шапиро выехала из СССР. Три года жила в Израиле, потом перебралась в Париж, в котором жила и работала с 1975 по 1980 год.

Интересно, что впервые встретившись с живописью Шапиро, я сразу вспомнил те ее московские рисунки, которые показал мне Марат Векслер. По сути своей, по внутреннему духу полотна художницы были такими же: на них царили те же фантазия, фантасмагоричность, драматическое мироощущение. Конечно, атмосфера Парижа как-то повлияла на нее, но, тем не менее, творчество Шапиро не претерпело никаких принципиальных изменений. То, что она делала и делает, ее почерк, ее мир – мгновенно узнаваемы. Фантастическая феерия картин и рисунков Валентины Шапиро вот уже добрый десяток лет живет своей собственной жизнью, ни от чего не завися и никого не оставляя равнодушным. Это не значит, что всем нравится или близко то, что Шапиро делает, однако оригинальность ее видения мира, точнее,неповторимость мира ее работ, вне сомнения. Кого-то они притягивают, кого-то отталкивают, но равнодушных, действительно, нет. Я, во всяком случае, таких не встречал.

Уже после первой персональной выставки Шапиро в Париже критик газеты "Фигаро" Фредерик Мегрэ писал о своеобразии и па-

тетичности ее творчества, пытался проводить какие-то параллели с Шагалом, тут же задавался вопросом, уместны ли они, и замечал: "У Шагала коровы летают и скрипачи парят над крышами. У Шапиро ее персонажи безнадежности прикованы к земле полицейским проклятьем". В целом замечание верное, только с прилагательным "полицейский" я не согласен. Мегрэ, видимо, исходил из того, что он пишет о художнике, приехавшем из тоталитарной страны, а раз так, то и... Мне же думается, что тут дело не в полиции, а в самом характере творчества Валентины Шапиро, в ее тревожном и несколько болезненном мировосприятии. Недаром же и после тринадцати лет жизни на Западе язык искусства художницы не изменился. По-моему, более точно написал в 1978 году, то есть четыре года спустя, о ее произведениях искусствовед Рафаэль Валенси: "Глядя на эти фантасмагорические галлюцинации, можно уловить общую тему — умертвляемого человеческого существа. И нельзя не вспомнить формулировку Бодлера: "Это свойство произведений действительно художественных — внушать, наводить на размышления". "Внушения" Валентины Шапиро каждый интерпретирует в соответствии со своим личным ощущением. Что же до исполнения, то крепкая и тонкая техника исполнения Шапиро буквально ошеломляет — мы имеем дело с молодым художником, полностью владеющим пластическим языком".

На выставках в Монжеронском музее современного русского искусства в изгнании, на групповых экспозициях русских художников в Вене и Токио, Нью-Йорке и Дюссельдорфе, даже среди множества демонстрировавшихся работ, небольшие по размерам картины и рисунки художницы никогда не терялись. Всегда находились любители живописи, которые подолгу простаивали около них, вглядываясь в эти сцены, полные фантастических видений, странных образовы и какого-то особого настроя, точнее, настроения, рожденного то ли болью, то ли тоской, то ли горечью. Кстати, об этом качестве холстов и графики Шапиро не раз писали западные искусствоведы и говорили парижские коллекционеры, в чьих собраниях немало ее произведений.

О, жизнь, пропой мне песню грустную... —

писал грузинский поэт Симон Чиковани.

Когда я впервые увидел в Париже на выставке в галерее Кати Грановой сразу двадцать или двадцать пять полотен Шапиро, то почему-то мне вспомнилась эта пронзительная и горестная строка.

В 1978 году французский искусствовед назвал Валентину Шапиро молодым художником. С той поры прошло почти восемь лет. В творчестве молодых живописцев за столь длительный период времени



''Качели'', холст/масло, 1979

порою происходят весьма серьезные изменения, как мировоззренческого плана, как в плане мировосприятия, так и в решении чисто живописных проблем. У Шапиро ничего подобного не произошло, никаких существенных изменений ее искусство не претерпело. Видимо, она уже и восемь лет назад окончательно сложилась и как художник, и как личность.

К сожалению, работ Шапиро самых последних лет я не видел, так как она переехала в Швейцарию, но то, что она писала в 1982-83 годах, почти ничем не отличается от ее картин и рисунков конца семидесятых. Снова все тот же мир фантасмагории, тот же колорит полотен, та же драматичность графики. Может быть, только в техническом плане все это сделано еще более изощренно, более уверенно, а, значит, и более убедительно.

1985 г.

приложение

западные критики о русских художниках

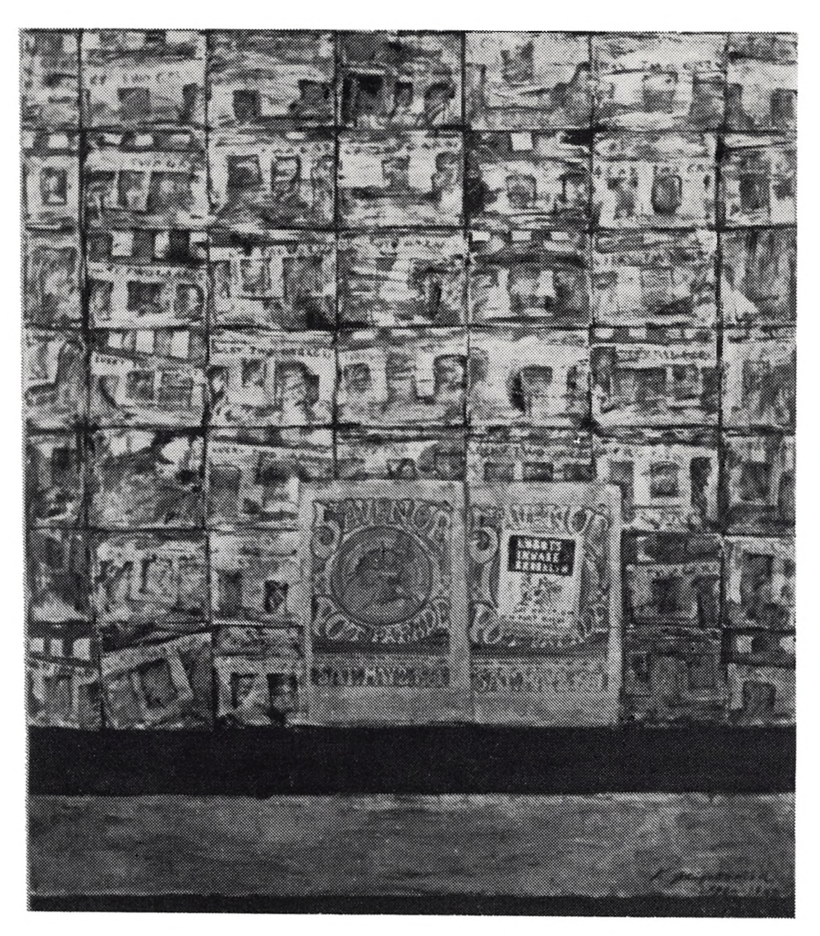
МИР ВЛАДИМИРА ГРИГОРОВИЧА

Необычная и молчаливая вселенная Владимира Григоровича, населенная заброшенными домами, домами, отданными на разрушение времени, магазинами со спущенными шторами, вызывает у зрителя удивление. Это явление, этот город-привидение, в котором, как ни странно, сохраняются следы жизни, вызывает также тысячи образов: природных катастроф, войн, во время которых все жители разбегаются неизвестно куда... и Бог знает чего еще... А, может быть, мир, созданный Григоровичем, порожден просто-напросто желанием художника окунуться в прошлое, для того, чтобы найти нечто существующее ныне.

В таланте Григоровича удивительно сочетаются реальность и поэзия обыденного, пропущенные через обостренные чувства живописца. Он является как бы свидетелем прошлого и настоящего. И когда глядишь на его произведения, то за заплесневевшими стенами заброшенных домов, за старенькими фасадами аптек, мясных лавок и гостиниц ощущаешь присутствие жизни, за опущенными шторами она есть, она теплится, она продолжается.

Григорович – русский художник, которого привлекает все простое и тихое. Он захвачен красотой этих старых парижских домов, в которых таится прошлое. В его акварелях вся гамма сводится к серым, голубым и охровым тонам. Через их прозрачность проступает уверенный, строгий рисунок. Эти акварели передают нам волнение художника, делают нам понятным его мироощущение. Иногда, так во всяком случае чудится, художник забавляется, как бы играет, противопоставляя разные цвета: белый цвет штор, например, черному – стен. Такова его работа "Замок-ресторан".

Совсем по-другому изображает Григорович американские до-



Из цикла "Нью-Йорк", холст/масло, 1983 (фрагмент)

ма, созданные его воображением и чаще всего расположенные то ли на каких-то пустырях, то ли в каком-то неведомом пространстве. В этих, чуть ли не сюрреалистических акварелях он стремится передать чистоту линий и неуловимую игру света.

Работы Григоровича отмечены индивидуальностью таланта и присущим этому художнику своеобразным видением мира.

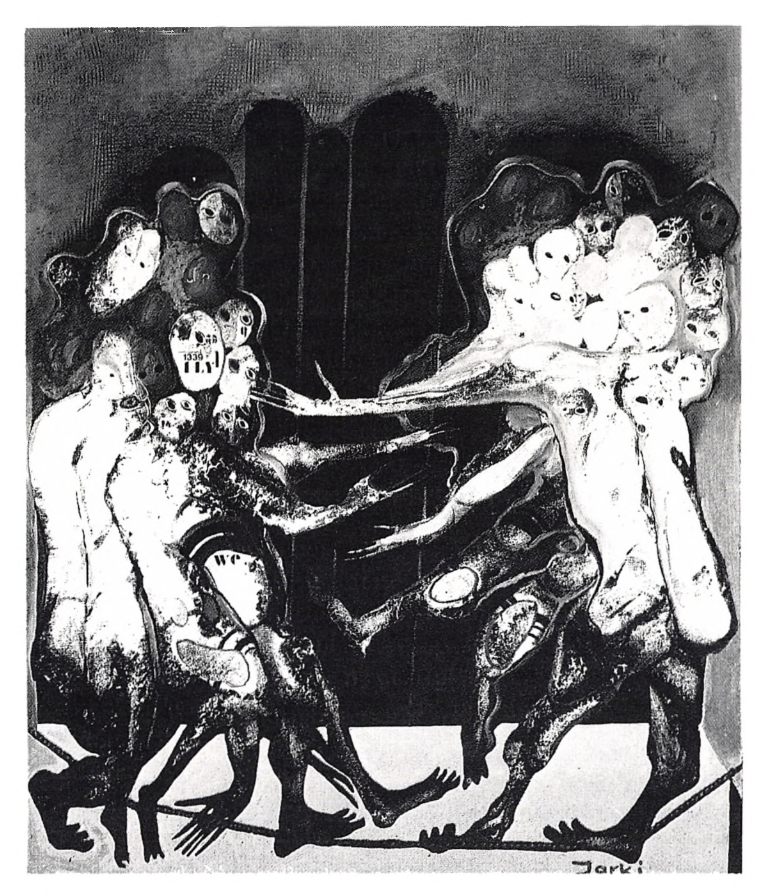
Николь Ламотт
Журнал "L'Amateur d'Art"
Париж, февраль 1985 г.
перевод с французского

СЕГОДНЯ НА СТЕНАХ ГАЛЕРЕИ

На этой прекрасной выставке много интересного со всех точек зрения. С одной стороны, перед нами художник, отталкивающийся от традиций, восходящих к древней русской иконе. С другой – безусловно, современный мастер. Цветовую гамму его полотен, в которые порою вводится коллаж, можно назвать сияющей. В ней нет места случайности. Видно, что эта гамма разработана с бесконечной тщательностью: идет ли речь о безупречно гладкой поверхности или поверхности с фактурой.

В конечном счете, вглядываясь в картины, вы перестаете их обсуждать, вы словно сливаетесь с ними, захваченные их внутренним духом и содержанием. Жарких разворачивает перед зрителями фантастически насыщенные изображения, в которых он сочетает реалии форм и образов с тревожной ирреальностью своего мира. В его полотнах грациозность форм удивительно уживается с жесткостью символов.

А за всем этим – как бы меланхоличное нарастание почти драматической ностальгии, властно захватывающей зрителя, ностальгии, где инстинктивный сюрреализм обрамлен ярким, чуть ли не театральным, эффектом. Распростертые во все стороны руки-щупальцы персонажей, множество ликов, лишенных материальности, напоминающих маски ужасов... И вместе с тем умиротворенность определяет настроение этой саги о человеческом существе, о мужчине или женщине, поставленном перед лицом жизни и смерти, надежды и судьбы. Агрессивно-чувственные тела этих персонажей создают подобие странной и смелой сарабанды, обозначенной символикой знаков Зодиака.



"Встреча", холст/масло, 1984

В том же духе выполнена обширная фактурная композиция, нечто среднее между живописным и скульптурным произведением, которая полна мощи, гармонии и чувства сдержанного благородства. Эта работа особенно полно раскрывает страстный труд подлинного художника.

Анре Рюелэн
газета "Либерти Диманш Норманди"
август 1983 г.
перевод с французского

СКАЗКИ ЗЕЛЕНИНА

Существуют современные художники, которые удаляют нас от всего человеческого – художники, которые тщатся дать новое определение закону всемирного тяготения, погружая зрителя в абстракцию, в умозрительные идеи, замаскированные яркими, порой кричащими красками. А есть, наоборот, художники, для которых важен лишь первоначальный жест: пусть зритель сам разбирается в хаосе материи, брошенной на холст, художник же не несет ответственности за свое произведение. Есть, конечно, и целая когорта благоразумных художников, копирующих природу и создающих в лучшем случае подобие "своего" стиля, "своего" тона, "своего" отличия по сравнению с тем, что считалось общепризнанным в течение поколений.

Эдуард Зеленин не может довольствоваться шаблонными приемами – ни старыми, ни новыми. Он – настоящий волшебник, и волшебство его вовсе не в том, чтобы перенести зрителя в неведомые миры: с непосредственным очарованием Зеленин делает все, чтобы его художественные открытия стали понятны и близки зрителю. Для этого требуется немного фантазии, а не хорошо продуманная умозрительность. Вглядимся в этот удивительный феномен: каким образом Зеленину удается перенести нас в свой особенный мир, где мы чувствуем себя, как дома, почти не осознавая огромности преодоленного расстояния? Прежде всего, очаровывает палитра художника, в особенности – его ярко мерцающие зеленые цвета и серебристые тона, придающие сюжетам вид бесконечного празднества. Не менее восхитительна техника, основанная на виртуозных приемах: все написано с дотошностью и вместе с тем – свободно; художник строго соблюдает правила своего ремесла, но в нужный

момент умеет создать впечатление импровизации. Своего рода постпуантилизм, доведенный до изощренности, сочетается с вниманием к фактуре, которая при этом не довлеет художнику: он остается хозяином своего искусства, в каком бы направлении ни шли его поиски. Могут сказать, что суть картины не в технике, однако полотна Зеленина нередко сразу завоевывают нас именно совершенством техники.

Главное же достоинство Зеленина – в его приверженности фольклору, глубоким традициям, причем за его приемами и образами угадывается чувственный мир, у которого есть точный географический адрес. Перед нами встает вся Русь с ее детским сказочным миром. В этой приверженности фольклору художник постоянен и в то же время свободен: как поэт Зеленин оставляет за собой право на собственную интерпретацию фольклора, чтобы путем экстраполяции позволить нашему воображению радостно и экстатично переосмыслить традиции сказки. Ибо, отталкиваясь от того или иного обычая, того или иного предания, художник сразу же уходит от них к самым широким горизонтам.

В наши дни широкие горизонты уже не знают географических границ, и поэтому сказкам Зеленина вовсе не нужно быть "русскими", чтобы непосредственно разбудить наше воображение. На его полуабстрактных полотнах или в работах, где он старается обойтись без изображения человека, наше внимание привлекает другой фольклор – фольклор звезд, созвездий, дальних миров, и именно в эти миры Зеленин открывает нам доступ. Он один из редких современных художников, которые рассказывают нам космические сказки, не внушающие страха. Благодаря ему этот нереальный мир приобретает почти задушевное очарование. И мы благодарны художнику за это.

Ален Боске
из каталога выставки, 1980 г.

КОМАР И МЕЛАМИД КОНФИДЕНЦИАЛЬНО

Творчество Комара и Меламида – это театр эксцентричных форм, это концептуальный водевиль, где акробаты, шпагоглотатели и распиленные на части девушки, – все неожиданно обнаруживают сходство в своих отличиях, а скрытый намек какого-то энтропийного ужаса таится в глубине забитого всяким хламом просцениума. Как два обезумевших комедианта, сцепились между собой история и память посреди грязной лужи и дерутся не на жизнь, а на смерть. Но вот представление закончено, актеры и публика вместе мычат под музыку слова национального гимна, и народ сталкивается у выходов. Однако все двери задраены наглухо и выйти из театра никому не удается. Тут, конечно, обнаруживается, что здание подожжено.

Живописные произведения 1984-85 годов были показаны в феврале и марте в галерее Рональда Фельдмана. Это сборные работы, разнообразные сочетания деревянных панелей, каждая из которых – квадрат со стороной тринадцать с половиной дюймов. Технически и визуально содержанием каждой панели может являться тот или иной сюжет или решение формальной задачи, работа велась методом случайных сочетаний и прихотливых неорганизованных блужданий. Лишь только когда открытие выставки надвинулось вплотную, все отдельные панели были составлены и окончательно собраны в большие работы. Все это было развешано в галерее горизонтально, наподобие следующих друг за другом фраз. Некоторые работы были также продолжены вверх или вниз, или по обоим направлениям, на манер того, как строятся структурные схемы предложений. Хотя какой-либо хронологический или сюжетный принцип не соблюдался, работы могли быть прочитаны как серия

эпизодов совместной автобиографии авторов, в которой образы их собственного воображения помещены внутрь отталкивающих моделей социополитической мизансцены. На киноленте жизни художников декорации заднего плана сменялись довольно часто: Советский Союз, Израиль, Нью-Йорк. Они склеивают их вместе, как концы ленты, обрывки декорума тех культур, к которым привыкли, чтобы подчеркнуть духовную пустоту, объединяющую все части известного им мира. Только дурак был бы счастлив, имея то, что любая современная культура старается подать как счастье. Диктатура пролетариата, государственный капитализм, рай потребительского изобилия и прочий хлам – все только смутные голограммы, перемещающиеся перед глазами душ, созданных инженерами.

С помощью разных тонких способов Комар и Меламид сосредоточенно вглядываются в костюмированный парад современной политической власти, в их незамутненном взгляде отражается их способность не быть вовлеченными в действие, вместе с тем и отказ притворяться "невинными" наблюдателями. Художникам выпала удача вырасти в такой стране, где тайная правда, разделяемая большинством населения, состоит в том, что все ложь. Приняв это на вооружение, поневоле сквозь "новую" современность ощущаешь "новую" реальность, очертания которой вряд ли можно разглядеть, но можно воспринять интеллектуально, как деформации сознания, произведенные целым комплексом элементов культуры, занимающейся обслуживанием власти. Как мы видим в работах Комара и Меламида, симптомы этих деформаций могут быть настолько же регрессивны, как академические стили прошлого века, как экспрессионизм, как что угодно "вновь открытое", или настолько новое и разнообразное, насколько вам этого хочется.

Мир, изображенный на работах Комара и Меламида, шире того, с которым обычно имеют дело большинство современных течений в искусстве, и определенность их тематики поразительна. Не остается ничего недосказанного или двусмысленного в том, что именно Комар и Меламид адресуют публике, хотя они и говорят о многих различных вещах одновременно, в числе которых их автобиография, гетеросексуальность, политическая мифология, история стилей в искусстве, комплекс боязни кастрации, смерть. Так или иначе, антропологические уравнения, которые они выстраивают между образами, относящимися к разным культурам, не очень-то легко прочитываются зрителями, ограниченными рамками опыта внутри только одной какой-нибудь культуры.

Синтезируя свой жизненный опыт в Советском Союзе и в Сое-

диненных Штатах, художники главной темой своей новой работы делают Ялтинскую конференцию, символ военного содружества двух стран и место рождения сегодняшней мировой геополитики. Фотографии Ялтинской конференции – полные тайны образы для тысяч, если не для миллионов американцев и русских, не имеющих ни малейшего представления о том, что же на самом деле случилось в Ялте. После Ялты история пошла вперед с ускорением, достаточным, чтобы события недавнего времени стали казаться делом далекого прошлого, а визуальная культура эры всеобщей грамотности разрослась до таких угрожающих размеров, что и даже совсем недавние фотографии могут стать мистически замутненным артифактом. Мир Ялты настолько далек от мира, непосредственно воспринимаемого разумом эпохи американского постмодерна, что ее образы равно легко могут быть вписаны в туманное царство древних мифов или быть превращены в лишенное содержания сырье для визуальной моды. Комар и Меламид могут поместить Зевса с Минотавром в 1945-ый год, а Сталина изобразить на одном полотне с Джорджем Вашингтоном, не покоробив при этом никаких чувств большинства людей моложе двадцати пяти лет. И Сталин, и Гитлер могут вновь предстать перед зрителями, как нейтральные образы, относящиеся к области культуры, эти подавленные было образы начинают выходить из подсознания, подобно фальшивым монетам, возвращающимся к своим владельцам, возможно, для того, чтоб закрыть глаза несчастным, которые их видят.

Иконография художников тут же с легкостью переходит в настоящую античную историю: Нерон, Цицерон, Римская империя. Опять мифические времена, авгуры с их странными пророчествами, к. овавые ритуалы, слепые поводыри слепых. На каждый из символов, которыми разум окружает себя ,как мебелью, громоздятся утроенные и учетверенные смысловые нагрузки. Почти наверняка, что "Канал в Ленинграде" на самом деле канал в Венеции. Очевидно, что это Ленин выглядывает там из-за маски Минотавра в картине "Минотавр как участник Ялтинской конференции". Как и подобает великой империи – здесь и там фаллосы, вот один, мечтательно поднявшийся к небу ("Вечером на даче"), вот другой, величественно покоящийся ("Зеленая точка"), этот занят делом, приняв обличие огурца ("Пять огурцов"), а этот, отрезанный, лежит под видом отрезанного пальца ("Адам и Ева").

История, отдаляясь в прошлое, становится мифом. Втискивая н а ш у историю в матрицу мифа (в картинах типа "Портрет Рональда Рейгана в виде кентавра") и в то же самое время окружая мифологические персонажи нашей действительностью, они уплотняют вре-

мя в единый, но переполненный миг. Картины возвращенного времени разложены перед нами все одновременно, компонуя их, Комар и Меламид творят огромный, бесконечно видоизменяемый ребус, лабиринт Минотавра. В "Союзниках" внешние личины мира власти снимаются как маски, произвольно и взаимозаменяемо. В работе "Гарри и Блок"* мандала из цветочных гирлянд принимает форму свастики.

Широко используя различные живописные стили в пределах одной работы, Комар и Меламид как бы превращают домашнее задание на тему "История как бал-маскарад" в искусство, показывая все "многообразие" современной живописи, как отличающиеся друг от друга промышленные изделия. Более того, соседство разных модернистских стилей с примерами классического реализма устанавливают нулевую ценность и для самой живописи. Происходит двоякое переистолкование: истории искусства и искусства в истории, или: каковы же исторические взаимоотношения художника и властителя.

На выставке у Фельдмана последовательный осмотр ведет зрителя от работ, наполненных впечатлениями детства ("Бегство из тени", "Фамильные драгоценности", "Маленькая лодка и маленький паровоз") через визуальные переплетения обоих залов, к завершающей работе, названной "Смерть художника" и к эпилогу – "Койка Сталина". Эта работа состояла из одной-единственной панели, которая и была украдена из галереи в первую же неделю выставки. Визуальная связь этих двух работ и многие другие выставленные картины убедительно соединяют художника и тирана, как фигуры, обладающие властью, но чье значение может быть оценено только историей и только после смерти. В частности, Комар и Меламид увлечены такими легендарными тиранами, как Гитлер и Сталин, которые подчинили целые культуры своим жестким схемам мирового господства. Подобным образом, в их новых работах нам открывается их увлеченность художниками, чьи легенды доминировали над культурной продукцией своего времени: солдаты, поднимающие картину Джексона Поллака вместо американского флага ("это время для нас"), и "Три флага" Джаспера Джонса, изобретенные заново, как "три флага" Ялтинской конференции. На этой выставке "Ялтинская конференция" предстает перед нами, как одна из наиболее амбициозных работ, когда-либо исполненных.

На примере успешного сотрудничества Комара и Меламида

* Картина представляет собой портрет автора этой статьи, Гарри Индианы, и поэта Александра Блока. (прим. переводчика)

мы наблюдаем "смерть" художника, как обособленного, расширенного эго. Как штурманы концептуализма, они размышляют о смерти искусства, зараженная маньеризмом жизнь которого сегодня лишь кажущаяся. Их работы вторичны от уже вторичных стилей, которые выстроились в длиную очередь на конвейере рыночного искусства. Воспроизводство, смерть: в искусстве, как в жизни. Но что важнее: в их работах слышится голос как бы с того света, разговор за гранью сознания. Их юмор обычно – меланхолия, режущий юмор лишенных места персонажей, остроумие, обостренное катастрофой. Прикидываться мертвым – один из лучших способов оставаться живым творчески. Это дает возможность размышлять о мире, как если бы мы уже пережили его конец, просеивать его остатки, находить удовольствие, глядя на руины. Работы Комара и Меламида – о руинах и о состоянии того, что рушится. Серия картин под общим названием "Пост-Арт", сделанная ими еще в Москве в начале семидесятых, представляет собой повторения произведений поп-арта, которые они видели только в репродукциях, и в которые ими было добавлено еще одно измерение – следы времени и разрушения, эффект, достигнутый при помощи паяльной лампы. Их Уорхолы и Лихтенштейны выглядели, как крошащиеся фрески. "Сцены из будущего" – еще не завершенная серия пейзажей, изображающих ландшафты с сохранившимися остатками известных музеев и аэропортов. Мрачный оптимизм современной архитектуры, раскрытый в их будущей нефункциональности. Помимо руин в буквальном смысле слова, Комар и Меламид увлечены такой идеей: повседневная жизнь задыхается под грузом идеологического шлака и материальных отбросов, которые история накапливает вокруг нас. Им есть что сказать и об историческом мышлении: чем больше вы этим занимаетесь, тем сильнее осознаете нехватку свободы и невозможность сделать что-либо по-настоящему "новое". Все "новое" выходит из моды, устаревает и забывается. Всякое неординарное явление в этом мире, будь то Ялтинская конференция или полный надежд на будущее динозавр. один из серии "Портреты предков" – все в конце концов превращается в прах.

Некоторые из недавних картин Комара и Меламида соединили в себе ту показную классическую напыщенность, которая встречалась у них и раньше ("Маркс и Энгельс в натюрморте", например) с равно показными абстрактно-экспрессионистическими красочными ударами: "Дискобол", "Александр Македонский", "Венера Милосская' (работы 1983 года). Они были ошибочно истолкованы в то время, как своего рода дань победоносной американской живописи, точно так же, как и несколько более ранние чисто классические

полотна, заимствовавшие световые эффекты и композиционные схемы у европейских мастеров типа Тьеполо, Давида, Караваджо, были расценены, как иронические контекстуальные подмены в живописи стиля социалистического реализма. (На самом деле такая вещь, как с т и л ь социалистического реализма, не существует.)

Эффект "Дискобола" и других, только что упомянутых работ, в плотной конденсации выжатых, выдохшихся столетий художественного производства в символы активно развивающейся политической и эстетической ортодоксии.

Образ Сталина в новых работах действует как многократно контекстуализированный элемент. Сталин в них не просто определенный период в истории, но обозначает присутствие механизмов власти при любых социальных формах. В более ранних "исторических картинах" Комара и Меламида ("Сталин и музы", "Происхождение социалистического реализма") Сталин мифологизирован, до нелепого серьезно показан как творец и основатель всех вещей, как он и сам изображал себя при помощи советской культурной индустрии. В "Игре в прятки" и "Тридцать лет назад" портрет Сталина в раме на стене на заднем плане подчеркивает давность изображаемых сцен и усиливает их гнетущее впечатление. В новых работах Сталин выскакивает, как черт из табакерки, жмет руку Джорджу Вашингтону, трахает колхозницу на партконференции, взваливает себе на плечи льва, у которого голова Черчилля.

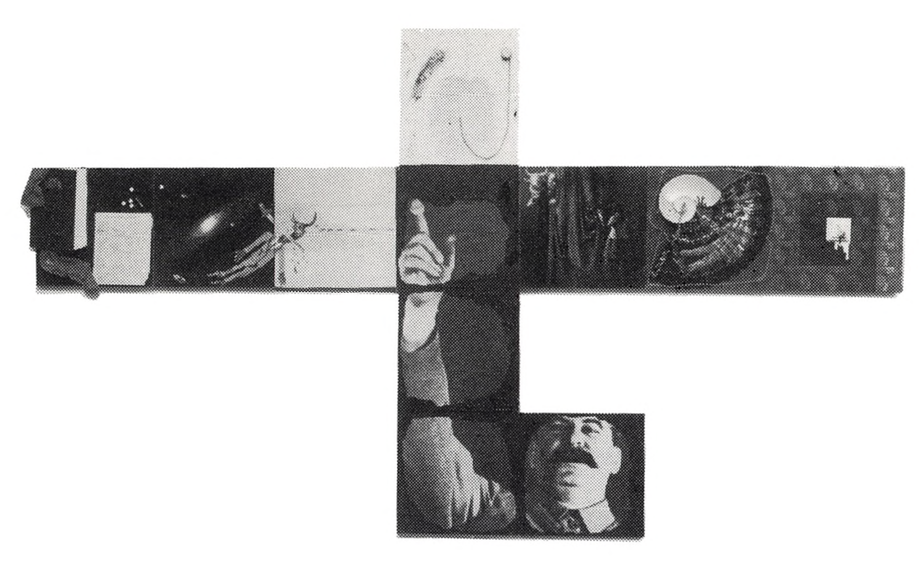
Для Комара и Меламида Сталин – олицетворение репрессивной власти (как и Ленин, Рузвельт, Нерон, Гитлер и др.). Но наряду с этим он может обозначать и некоторые другие вещи тоже. Когда Комар и Меламид ходили в школу, все их окружение было насыщено присутствием Сталина: в живописи, памятниках, бюстах, исторических книгах, радиопередачах, не говоря уже о газетах. Затем внезапно с лихорадочной спешкой всякое упоминание о Сталине было убрано из народной памяти, это началось сразу после секретного доклада Хрущева в 1956 году. Изображения Сталина были вычищены из официальных фотографий, фигура его на всех исторических картинах была замазана краской, книги изъяты, исправлены и переизданы без Сталина. В работах Комара и Меламида Сталин – ничто иное, как наверстывание упущенного времени и разрушение очень сильного визуального табу. Сталин – продолжающийся, длящийся, могущественный мираж в вечноисправляемой, воображаемой реконструкции смутно вспоминаемого прошлого. Это прошлое гипотетично, непредвидимо, а, возможно, и вообще – фикция. Культура,

подвергающая правке свои собственные воспоминания, как следствие этого получает коллективную потерю речи.

Свою ностальгию по двусмысленному, мифологизированному прошлому Комар и Меламид представляют с долей самомнения и скептицизма, это как бы чай у Пруста, но с добавкой уксуса. Их попытка занять в своих работах такую позицию, словно они присутствуют при издыхании всего на свете – тщетная попытка остановить время, прекратить сегодняшнее бесконечное надругательство над прошлым, разорвать непрерывность. Эта позиция всегда под угрозой уходящего времени, ее равновесие то и дело нарушается нездоровым устремлением современной культуры, направленным на то, чтобы из опыта вытравить всякий смысл. Показывать абсурд и кошмарность того, что внешне выглядит благопристойно и даже привлекательно – одна из любимых тем в творчестве Комара и Меламида. Зрители-циники говорят, что их работы циничны, они же, попросту, скептичны. Скептицизм и цинизм в корне разные вещи. Скептицизм надеется в мире формы отделить существенное от внешнего, иллюзорное от настоящего. У работ Комара и Меламида зритель невольно начинает смеяться над самыми разными вещами, включая сюда бессмысленность и пустоту современного искусства, смысл которого вновь покрылся тайной – после недолгого периода постминимализма в семидесятых годах.

Здоровое неуважение к формализму, свойственное методологической шаткости Комара и Меламида, которую они широко саморекламируют, очевидно, есть их новый последовательный трюк. Их панели — не что иное, как знаки формализма — ударения, подчеркивания, контрасты абстрактного и фигуративного и так далее – являются как бы знаками препинания, своеобразными передышками, необходимыми для восприятия их специфических работ. Формализм становится у них скорее темой, нежели методом; зеленое пятно, что появляется здесь и там на многих панелях – тонкое издевательство над формализмом. Комар и Меламид в восторге от формализма, в том смысле, в каком они в восторге от коммунистической пропаганды или американской художественной продукции – для них это все лишь интересный визуальный материал, произвольно подбираемые зрительные осколки.

Руины – это вторая, метафизическая жизнь вещей и идей. В наш век большинство людей давно свыклось с мыслью о возможности или даже определенности их уничтожения и гибели самой цивилизации в атомной войне. Творчество Комара и Меламида предлагает нашему вниманию неограниченный потенциал, который скрыт в уже



''Минотавр как участник Ялтинской конференции'', дерево/см. техника, 1984.

имеющихся у нас руинах, освободительную энергию, заключенную во всем нашем историческом мусоре, иными словами, оно предлагает нам возможный путь к перестройке – так преобразить наш лабиринт, чтобы мы смогли отыскать из него выход.

Гарри Индиана
''Art in America''
июнь 1985 г.
перевод с английского

ВОЛШЕБНОЕ МОЛЧАНИЕ

Экспозиция Юрия Купера открывает нам одного из самых лучших и оригинальных художников нового поколения во Франции. Это живопись, совершенно не зависящая от капризов моды, искусство, которое творит волшебство и молчание. Он не позволил себя увлечь соблазнам моды, хотя его, как и других художников, тянет повращаться в денежном вихре среди восторженных снобов и обилия музеев. Юрию Куперу сорок лет. Над ним не довлеют ни глубокомысленные сентенции искусствоведов, ни тяжкие авторитеты мэтров. Но если он не делал реверансов ни перед теми, ни перед другими, это вовсе не означает, что он пренебрегает ремеслом как таковым: Купер ухитрился сочетать тончайшие, почти воздушные модуляции с самым сочным и насыщенным мазком. Его живопись – настоящий праздник для ценителей, и мы гордимся, что уже давно сумели заметить и оценить этот необыкновенный дар.

На нынешней выставке Юрий Купер вот уже в который раз потряс зрителя картинами, полными ума, мысли и очарования. И говоря так, мы нисколько не преувеличиваем. При взгляде на каждый холст, на каждый рисунок этого художника возникает желание крикнуть: "Хватит!" из опасения, что вдруг придется разочароваться в следующих. Однако, подобно Шардену, Купер постоянно совершенствует свое мастерство, так что созерцание остальных картин лишь увеличивает нашу радость.

Какой же неизменный внутренний свет преображает зримые сумерки этих молчаливых творений? Постараемся беглым взглядом охватить их идеальный мир. Старые дверцы, щипцы, стенные часы, карандаши, тряпки, ящики, стулья молчат, погруженные в самих себя, а, может, от самих себя отъединенные?.. Отжившие свой век,

с поверхностью поблекшей и изношенной, такие обыденные, такие знакомые нам в повседневной нашей жизни, вдруг как бы отъединяются от самих себя и уходят в совершенно иную реальность. Строгая, почти монашеская простота сюжетов несомненно оказывается лучшей маской видимого, и мы попадаем в фантасмагорический мир, почти на грань небытия, где жизнь держится на нескольких комочках пыли.

Поэтическая интерпретация объективной реальности постоянно преобразует этот своеобразный реализм в нечто совершенно особое. В данном случае объективность отбрасывается так далеко, что превращается в субъективность, и это тем более поразительно, что сама живопись на ощупь груба и шершава и лишь местами ее пробивают оазисы нежных, шелковистых тонов. Именно рисуя столь скромные и незаметные предметы нашей повседневности, Купер заставляет зрителя стремительно проваливаться в пространство, лишенное памяти, корней и самого времени. Подобный прием делать из самой низкой заурядности загадочность самую высокую и мистическую уже имеет в живописи свое определение – метареализм, то есть реализм, находящийся за пределами реального. Число представителей этого течения невелико, и каждый из них стремится пробиваться к ирреальному с помощью грубо обыденного. Купер всегда идет наперекор сложившейся традиции, отсюда в его творчестве великое непостижимо сочетается с простым.

Живопись Купера вызывает у зрителя массу разнообразных чувств и мыслей, она уносит его в запредельность вещей, оставляя сами вещи постоянными и незыблемыми в своем бытии. Куперовский "хлам" как бы поигрывает мускулами в чуть свихнувшейся повседневности, и мы с каждой минутой все больше и больше очаровываемся этой мистической жизнью и постепенно проникаемся ею.

Жан-Мари Тассэ
"Фигаро", 9 ноября 1983 г.
перевод с французского

ОЛЕГ ЛЯГАЧЕВ. ПИСАТЬ ЗНАКИ, ИХ ДВИЖЕНИЯ

Картина часто представляет собой совокупность знаков в движении: между читаемым и видимым; знаков, поддающихся расшифровке и необъяснимых, — между присутствием и отсутствием. Часто пытаются их идентифицировать: эти кресты — разве это не кресты? Разве даже не воспоминания о крестах, видимых, скажем, на крыльях немецких самолетов во время войны? Нет, все не то: знак беспрестанно ускользает в знак, явственно чувствуется, что что-то их толкает и заставляет накладываться в непрерывный сдвиг с ними же самими. Вибрация: потому что о з н а ч а е м о е и о з н а ч а ю щ е е здесь идентичны и не идентичны — напряжения накапливаются в самом знаке. То, что в какой-то момент кажется ясным, запутывается, похоже, с неким эфемерным ключом можно идти дальше, но, как только держишь его в руке, — он рассеивается. Знак Лягачева не безобиднее слова: он несет в себе чувства и идет дальше, по ту сторону чувств; не только смысл самого знака, но так же и то, что выходит за пределы этого смысла; у Лягачева это больше, чем знак работы, которую невозможно расчленить: знак-атом из произведения-атома.

Знак сложения, немного склоненный, становится знаком умножения; следуя своему наклону, он становится кругом; взгляд и мысль начинают играть с ним и простираться за знак, но знак их догоняет быстро — и взгляд-мысль его опережают еще раз и так далее. Раздражение проистекает оттого, что эти знаки в общем пока не ясны, но облегчение именно оттого, что они еще не свободны. Это — юность, где все возможно, где ничего не определено, даже жизнь. Сознание здесь — между знаками, их движениями, их пульсациями — путешествует; разливы знаков, но так же — живопись разнообраз-

ных движений на том же полотне: торможение в этой зоне, ускорение — в другой, непрерывный ряд запруд и источников; неуравновешенностей равновесия и равновесия неуравновешенностей. Движение — неподвижность, шум — тишина, знак визуальный — знак читаемый. Попытка постоянная остановить — почему бы нет? — мир, который течет, исчезает, уплотняется.

Побуждаясь легкой философией, я сказал бы: попытка, всегда возобновленная, быть в становлении и — попытка становления в существовании. Оттого это впечатление, производимое его картинами где-то в глубине души: уравновешенного движения и неустойчивого равновесия.

Видели в нашем столетии живопись, вышедшую из картины, ставшую объектом; цвета, линии и плоскости, фигурирующие иногда как самоцель. Временами живопись мне представлялась искусством исчезнувшим. Много скуки проистекает из факта, что она была заперта в квартирах, в галереях, в музеях. У Лягачева видят другую живопись — немного, как взгляд в подзорную трубу — живопись, которая отмечает знаки, рассматривает их переходы, живет с ними и благодаря им, как орнитолог, наблюдающий птиц. Без сомнения, Матисс, с его цветами-знаками, супрематисты, оп-арт там оставили свой след. Но с Олегом Лягачевым возникло другое: созвездия иероглифов.

Я предпочел бы, чтобы живопись признали бесполезной, как свет; часто художник под давлением общества пытается дать оценку своей картине, ее растолковывая, — и переход в рассуждения почти всегда неумел — ее, живопись, представляя, как полезную; пытаясь притягивать цвета, линии и знаки в род письменности, которая имела бы ключ и, следовательно, расшифровывалась бы. При этом утеряна была бы динамика...

Вот почему я говорил об и е р о г л и ф а х. У Лягачева речь идет об иероглифах не читаемых, но видимых в свете духовном — точно в той точке, где видимость лишь соприкасается с читаемостью, — и иногда более, чем иероглифы, более, чем знаки; речь идет о следах на грани письменности — там, где начинается пустота, которая становится своим собственным следом. Лягачев начинается оттуда, как некогда Матисс начинал свой колорит со спектра, — возобновляя движение от простейших элементов и прокладывая дорогу другому миру. Олег Лягачев устремляется туда с несколькими знаками, такими же элементарными, как цвета у Матисса: крест, круг, треугольник, взятые в роде восхождения невесомого — парение и выровненный полет.

На его картине цвета и знаки уплотняются, но так же фикси-

руется некое движение. Иногда мне кажется – пожалуй, я даже уверен, – что речь идет о свете, уплотненном.

Так как знаки в н е с е н ы сюда движением восходящим или нисходящим, или круговым, непосредственно воспринимаемым: волны и корпускулы.

Я себя спрашивал, что же пришло из России? Уверенно: вкус к ярким краскам. Есть в этой живописи отзвуки Кандинского, еще более – Сони Делоне, когда она переехала на Запад. Но, может быть, эти отголоски случайны. Тем не менее, были линии национальные, традиции в периоды расцвета наций: можно выявить линию французскую от Ренессанса к импрессионизму; такую же линию немецкую, русскую, линию японскую и т. д.... В двадцатом столетии появилось искусство наднациональное, но насыщение национальное еще не ослабло. Даже иногда многого не хватает, чтобы утверждать противоположное. К ярким краскам я еще добавил бы иконические формы у Лягачева, эти лица тотемов; так же как этот своеобразный род атмосферы, которая некогда окружала искусство степей. В дали – Ташкент, Самарканд; митра, украшенная драгоценными камнями, великолепие символов, икон, облачений. И еще дальше – ширмы Китая...

Матисс: "Когда средства настолько утончены, настолько ослаблены, что их выразительные возможности иссякают, – нужно вернуться к основным принципам, которые сформировали человеческий язык. Эти принципы "неиссякаемы", они возобновляются, дают жизнь. Изысканные картины – вырождения хрупкие, растаявшие без энергии, нуждаются в красивых голубых, красивых красных, красивых желтых – материях, которые затрагивают глубины человеческого чувства".

Матисс – 1905: "То, что меня особенно интересует – это человеческая фигура. Это она мне позволяет наилучшим образом выразить чувство, едва ли ни религиозное, которое внушает мне жизнь. Но я не стремлюсь передать все черты лица или изобразить совершенно в смысле анатомии".

Из этих двух цитат Матиссса я сохраню для Олега Лягачева: "Нужно вернуться к основным принципам, которые сформировали человеческий язык. Эти принципы "неиссякаемы", они возобновляются, дают жизнь". И также: "То, что меня особенно интересует – это человеческая фигура. Это она мне позволяет наилучшим образом выразить чувство, едва ли ни религиозное, которое внушает мне жизнь".

Олег Лягачев возвращается к основным знакам, которые сформировали человеческий язык в непосредственной близости от космо-

са: вот откуда эта архаическая свежесть. В этих созвездиях знаков и ярких цветов все возможно, даже жизнь; ничего не определено – даже жизнь. Мне хочется иногда сказать, что эта живопись, как взгляд в куколку бабочки. Оттуда, может быть, эти зоны пламени в геометрических зонах знаков; эти волны, которые поднимаются и падают, эти круги, которые поворачиваются, как в налаженном механизме; не искусство оптическое, но, конечно, искусство космическое, на том уровне, где космос – поэма в религии.

Его картина, в общем, мне противостоит. Она меня рассматривает. Она, как зеркало, в котором я могу видеть художника самого в себе самом. Но не художника самого здесь я вижу, а космос – такой, каким он проходит через глаза Олега Лягачева. Глаз, который часто устраивает в прямоугольниках переход, который часто ставит границы почти прямолинейные, особенно когда приближает свой зрачок к миру человеческому; разбивка картины делается согласно старинным приемам икон, но можно было бы сказать и – согласно современным правилам комиксов. Это вроде картина, о которой в первый момент говорят, что она абстрактна,и которая на самом деле оказывается составленной из сцен, разыгрывающихся между собой; они сдвигаются, окарикатуриваясь, проходя легко от видимого в читаемое: вон там – тучные сыщики головами вниз ; вот морда русского соседа из Ленинграда, который оглашал воплями весь квартал; там внизу – русские горы, их рисованные очертания; карикатуры, ностальгия, сожаления и не сожаления. Затем эти фигуры, пытающиеся не достигая своего – рассказать историю, возвращаются в это пространство небытия, которое представляет собою абстракция. Возврат к анониму. Геометрия.

Без сомнения, люди тоже здесь – знаки их самих и их общества. Живопись Олега Лягачева – это империя знаков космических, религиозных, геометрических; в них есть радость, грусть, трагедия, комедия, своего рода душевное движение, которое поднимается в нас против стен. Мир показанный, зачат, даже в своих знаках – СЕМИОТИЧЕСКИХ ПОЛЯХ, – но эти знаки не являются знаками жестов или лингвистики. Речь идет о знаках живописи, которые выходят не из рук, не изо рта, но из глаз.

Пьер Гарнье,
известный французский поэт-авангардист
статья из книги о В. Лягачеве из серии
"Художники сегодня",
Париж, 1982 г.
перевод с французского

ЛИДИЯ МАСТЕРКОВА

Персональная выставка Лидии Мастерковой и сопутствующая ей экспозиция "Русские художницы: 1930-1980", курируемая Маргаритой Тупицыной, представили нью-йоркской публике новую яркую группу русских художниц, коллег и преемниц творчества Ольги Розановой, Александры Экстер, Любови Поповой и Наталии Гончаровой. Связующим звеном, объединяющим этих мастеров, является их общее стремление найти путь к глубокому самовыражению, выявлению эмоций и самопознанию через искусство, не превращая его в форму пропаганды официального советского стиля и эстетики социалистического реализма. По словам Маргариты Тупицыной, "Лидия Мастеркова в течение длительного периода была единственной художницей, чье творчество было представлено на всех больших вернисажах искусства русского нонкоформизма на Западе". Настоящая ретроспективная выставка ее работ (первая в Нью-Йорке) представляет произведения 1965-1982 гг. и указывает на несомненно высокий профессиональный уровень художницы, ее страстную преданность искусству и поразительную индивидуальность ее самовыражения.

Лидия Мастеркова родилась в Москве в 1927 году. Уже к началу 60-х она нашла свой собственный стиль, вне рамок догматов соцреализма. Мастеркова училась в наиболее прогрессивном Московском художественном училище, закрытом в 1959 году за "левизну". Ее учителями были последние представители первого поколения русского авангарда. Один из них, Михаил Перуцкий, бывший ученик Малевича, познакомил художницу с работами представителей раннего западного модернизма – Пикассо и Матиссом, и искусством русского авангарда. По тем временам оба стиля были в немилости

у властей, и большинство работ Мастеркова узнала по репродукциям. Позднее, художница открывает для себя стиль ташизма и абстрактного импрессионизма уже в оригиналах, которые демонстрировались в Москве на экспозициях современного западного искусства, состоявшихся в 1957-1961 годах.

Выставка Мастерковой открывается группой коллажей периода 1965 года. Разнообразие и плотность поверхности работ свидетельствует о любви автора к материалу, а внедрение в картины церковных тканей и икон указывает на большое внимание, уделяемое экспрессивной сути коллажа. К концу 60-х годов, едва заметные сквозь слои краски, подобные привидениям образы святых, уступают место абстрактным экспрессивным композициям со сдержанным колоритом. В серии масел начала 70-х годов прежний интерес к структурному построению сменяется лирической образностью, и появляются новые поверхности ассиметрично централизованных композиций с вертикальными формами образов. Впоследствии Мастеркова возвращается к исследованию коллажей и композиций типа конца шестидесятых, но эта ориентация уже теряет конкретность цели и появляются символы некоего глобального значения – цифры 1, 9, 0 и круг.

Куб стал одной из основных повторяющихся тем в совсем недавних работах Лидии Мастерковой. Она также использует форму круга или диска, придавая ему одновременно и космическое, и Божественное начало. В ее черно-белых работах, выполненных тушью размывкой, поверхность сфер усеяна вспышками световых узоров, напоминающих фотографии планет, сделанных с борта космического спутника. Создается впечатление, будто эта точно очерченная сфера и столь же ярко окружающие и дополняющие ее структуры, купаются в ярчайших излучениях духовного света. Подобные чувства возникают с наибольшей силой перед работой "Метеориты", 1981-1982, состоящей из монтажа девяти работ-коллажей величиной в стену, расположенных один за другим в три ряда.

Лидия Мастеркова и многие другие мастера, чьи работы были представлены на сопутствующей выставке, например, Мария Синякова, Надежда Тимофеева, Татьяна Глебова и Римма Герловина, далеко не исчерпывают списка талантливых русских художниц, которые заслуживают от нью-йоркского зрителя много большего, чем простое узнавание их имен.

Ронни Конен

Журнал "Artforum"

лето, 1983 г.

перевод с английского

СЛАВЯНСКИЙ ТРУЖЕНИК

Эрнст Неизвестный – создатель самой высокой скульптуры в мире: Асуанского монумента. Уже только по одной этой причине его нельзя игнорировать. Любой посетитель, приходящий в новую лондонскую "Галерею Миро и Шпицман", которая представляет работы русских художников, как живущих в России, так и тех, что решили уехать на Запад, понимает, что Неизвестный требует внимания. Но в данном случае это уже не имеет отношения к размеру его произведений.

В галерее экспонируются живопись, скульптура, рисунки и гравюры, которые входят в число самых беспокойных и волнующих произведений 70-80-х годов нашего века. Как многие выражения русского гения, они бескомпромиссны. Смешаны гуманизм и славянская страсть. Это произведения – яростные и неукротимые.

Ровно двадцать лет назад, в мае 1965 года я писал, что "Неизвестный является одним из самых могучих художников из выставлявшихся в Лондоне в течение последних лет". Поводом к тому была выставка в Гросвенор Галери. В 1965 году я видел сопоставление Неизвестного и Шагала, сопоставление "двух аспектов русского гения". Полагаю, что в том своем мнении я не ошибся. Печально, что в другом отношении я был неправ. Я писал о Неизвестном: "Его талант рассекает все барьеры между Востоком и Западом". Двадцать лет спустя мы сталкиваемся с тем, что было бы гораздо точнее сказать, что столь бескомпромиссный дар, как талант Неизвестного, в определенном смысле фиксирует и комментирует изменения и потрясения, происходящие как на Востоке, так и на Западе.

Чего же мы хотим от современных художников? Успокоительных средств в виде написанных, так сказать, в приличном стиле

работ, представленных в большинстве выставочных залов Лондона, или же утверждения – советский вариант, – что все прекрасно в изображаемой с помощью соцреализма сегодняшней жизни? И не следует успокаивать себя тем, что это бегство от реальности является результатом только злостного диктата свыше. Предоставленный самому себе обычный посетитель летней выставки Королевской Академии назовет какую-нибудь ужасно хорошенькую пустяковину "картиной года". В СССР не лучше. Среди самых любимых картин посетителей Третьяковской галереи в Москве – картина Шишкина "Утро в сосновом бору". И не потому, что Шишкин, может быть, часто пленяет передачей тончайших настроений природы европейской России, а из-за "прелестных" медвежат, резвящихся в лесу.

Неудивительно, что талант Неизвестного как в России, так и на Западе пришелся не совсем ко двору. Вот, к примеру, фотоколлаж "Гигантомахия", в котором группы фигур наложены на фотографию многополосного шоссе, типичного для Америки и уже появившегося в Москве. На заднем плане видны небоскребы, они, однако, кажутся незначительными рядом с гигантскими, агонизирующими фигурами, перекрывающими скоростное шоссе. Ничего и нигде не было воздвигнуто равного этому по эмоциональной силе. Но как этот проект осуществить, кто придет на помощь скульптору?

Работы Неизвестного необычайно интересны и впечатляющи. Но важно и другое — они не подтверждают мнения тех, кто считает все искусство в России смехотворным.

Эрнст Неизвестный родился в 1926 году на Урале. Во время Второй мировой войны служил в Красной армии и был тяжело ранен. Только в 1946-м году он начал изучать искусство. В 1962-м году Неизвестный внезапно прославился, когда на выставке в Москве поспорил с Хрущевым. Затем – необычайный успех как в России, так и за рубежом. В 1976-м году он эмигрировал из СССР и ныне живет в Нью-Йорке.

Обширный проект, над которым Неизвестный работает сейчас, называется "Древо жизни". Кто-то сказал: "Он живет, чтобы построить храм этому преходящему времени, в котором оно сможет увидеть само себя".

Какое-то время к скульптору благосклонно относились в определенных кругах в России, и он создал такие работы, как надгробный памятник Хрущеву, рельеф в большом масштабе в Московском институте электроники, монумент "Детям Мира" в Крыму, в Арте-



"Древо жизни"

ке, фасад здания ЦК в Ашхабаде. Эти работы занимают место среди самых выдающихся произведений искусства XX века. Запад должен предоставить скульптору заказы хотя бы равные тем, которые он получал в России.

Тэрэнс Маллэйли
Газета "Daily Telegraph",
Лондон, 14 мая, 1985 г.
перевод с английского

ОСКАР РАБИН

Лидер русских художников-нонконформистов Оскар Рабин всегда писал картины, как подсказывали ему совесть и творческая интуиция, то есть в полном противоречии с требованиями господствующего в СССР соцреализма. Вот почему в 1978 году власти изгнали его из Советского Союза. С этого времени он живет в Париже. Здесь Рабин нашел, наконец, возможность для свободы самовыражения, однако ностальгическая нота, не прерываясь, постоянно живет в его полотнах.

Искусство Рабина не может оставить равнодушным, ибо несет в себе не только мощный эмоциональный заряд, но и чувственно-яркую остроту восприятия. Его характерные, до рельефности плотные, буровато-красноватые с белым пейзажи нередко несут на переднем плане изображения предметов-символов (обрывков газет, бумажных денег, женских рубашек), обретающих на полотне как бы второй смысл, иную реальность. Они обведены мрачноватым четким контуром, а вдали непроявленно и хаотично громоздится город — может, Париж, а может, Москва — образ далекого неведомого счастья.

В рабинских отлично сконструированных композициях свет нередко появляется откуда-то из-за горизонта, что придает изображению почти мистический, исполненный драматизма характер. В целом исполнительная манера этого художника ближе всего к экспрессионистической, однако никаким влияним его живопись никогда не подвергалась. Она очень своеобразна и какими-то невидимыми нитями связана с Россией. Некоторые полотна Рабина освещены удивительной поэзией. Такова чудесная композиция "Монмартр", выполненная в сероватом колорите с грустными домами и потрескавшимися стенами, излучающими теплый, печальный свет. Художник



"Портрет Майотт", холст/масло, 1981

сумел уловить и передать на полотне очарование этого старинного парижского квартала. И такой он, Рабин, во всем – сильный, притягательный и необычный.

Николь Ламот
Журнал "L'Amateur d'Art"
Париж, май 1984 г.
перевод с французского

СИНДРОМ ПУТЕШЕСТВИЯ

Бывали времена, когда стоило ездить транссибирским экспрессом. Теперь не то... Едешь в один конец. Как всегда, поезд застревает перед Владивостоком. Иногда смеешься над теми, кто играет словами, говоря, что завтра – конец света. Что оно будет завтра, а? Розовые, зеленые, голубые свечи... Конец света будет при свечах?! Те, кто видит завтра, как сегодняшнюю дешевую распродажу, рыгают так же фальшиво, как фальшивы их картинки, их мелкие пути. Кажется, что они хотят нас насмешить, пугая нас. Но это не выходит. Не боимся, не смеемся. Во-первых, не смешно. Во-вторых, нет никакой радости. Только скучно. Их свечи – это бенгальские огни. Нет, здесь нет войны, нет Сибири, нет ни животного страха, ни закушенных удил. Это – бег на месте, потому что они воображают себя в плену своих произведений и удила их из жевательной резинки. Тюрьма не здесь.

Хорошо. Скажем, например, Морли, Шифано и Рогинский. Все трое – пятидесятилетние. Путешествие с живописью, наркотиками, ностальгией, изгнанием, бегством, бесцельным блужданием. Крик против законченности, но не против конца. Это не неженки, готовые сознаться в своем поражении. Это доказательство того, что нужен жизненный опыт, чтобы чего-то добиться. Да, салат, выращенный в теплице (такого салата полно вокруг Бобура, так же, как и теплиц) – яркозеленый, но он не имеет вкуса и быстро гниет. Очень быстро. Эти – их мариновали – все еще живут. Они стали и сильнее, и тверже.

Рогинский – это внешне ни хорошо и ни плохо. Это кисло, как тонна лимонов, горько, как прокисшее церковное вино, урод-

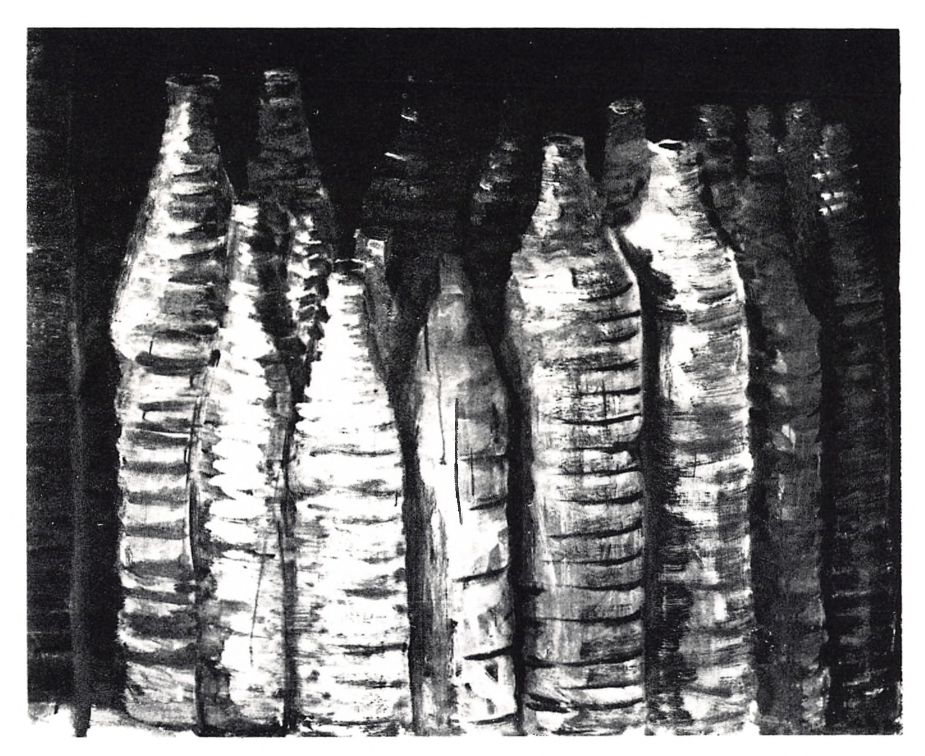
ливо, как не ведущие никуда окраины, пусто, как беззубый рот. Это бесконечно, как соитие с Млечным путем, плоско, как пустырь, заполнено, как задушенный крик, красиво, как желание, которое умеет не умирать.

Уехать, уехать! Это не то, чтобы птицы умерли, птиц просто нет и не было. Минимум основных элементов: поезд, мост, упрямый до тупости аппаратчик или ожидающая личинка; слова, цвета, которые оплакивают ад. Уехать, уехать. Да, но куда? Зачем? Для кого? К чему?

Ну, так ведь мы понимаем экспрессионистов: надо, чтобы что-нибудь было, когда ничего нет. Восхищаемся мужеством, силой... Да, нет. Это только бегство. Только: я, я, я... Играют в испуг, это — все.

Рогинский — поступает наоборот. Есть ничто — и он пишет это ничто. И это ничто — что-то, тем более, когда оно было пережито. И он пишет это и то, что к нему прибавляется, но не погружается при этом в тупую, упрямую экспрессию. Это, может быть, соприкасается с постоянными мыслями о смерти, но оно не лжет, оно говорит — ни здесь, ни там, и чтобы от этого убежать, не нужно надевать на нос калейдоскопические очки. Ни к чему, если вы не прошли через эту сумасшедшую плотность пустоты, красить сцены Апокалипсиса в цвета, если ваши полотна теряют эту вибрацию, вибрацию невозможности — тогда это ни к чему. Писать изображаемое — это школьная шутка, писать невозможность мечты — несмотря на жизненную необходимость мечты — это, конечно, меньше дает, но это более сильно.

То, что Рогинский знает — с его синдромом путешествия — так это ч т о п о ч е м. Дайте ему возможность реализовать мечту, и он — сумеет. ”И если придет время, когда густая тень позволит мне реализовать разнообразие моей любви, я бы восхищался моим произведением”, — говорит поэт. Но те, которые верят в конец, потому что надо же во что-нибудь верить, не умеют видеть. У нас это стрессы. Там, за занавесом, это скука и скука. Порядок там похож на униформу. То, что пишет Рогинский — униформа. Но не теоретическая и не фиктивная. Настоящий эффект униформы — униформы тела, мысли, мечты, жизни. Больше нет ничего, и он об этом хорошо знает. И что это? Концентрированное подсознание. Об этом мало говорят и этого никогда не видят. Тут же вы это увидите. Хорошо же на это смотрите, это — наше. Нет ни папы, ни мамы,



''Бутылки'', картон/масло, 1979.

ни служанки, ни меня. И я себя спрашиваю: для чего это все, поскольку все возможно и ничего не происходит? О чем эта живопись! Об отсутствии...

Ж.Л. Пуатвен
Журнал ''Canal''
Париж, июнь 1985 г.
перевод с французского

О СКУЛЬПТУРАХ ГАРРИ ФАЙФА

Файф одновременно поэт, архитектор и скульптор. Его произведения – это отрицание формы, желание уловить невидимое, вызвать к жизни эфемерные образы, которые своим взаимным напряжением, динамизмом света, меняющимся цветом, метафизическими профилями и игрой подвешенных и стянутых между собой тросами плоскостей, могут создать миражи свободного мира, способного самостоятельно существовать в Космосе. Интересно, что большинство сборно-разборных скульптур Файфа называются "Мир", что выражает его стремление к универсальности. Он хочет, чтобы его объекты, собранные из труб, плит и тросов, смогли вырваться из объятий земного притяжения и следовать, словно монады, своим путем среди светил, ведомые собственным напряжением и внутренним побуждением. Художника привлекают – дорога, движение, развитие...

Мобили Файфа не имеют игрового характера и воздушной легкости мобилей Кальдера. Утонченности духа Кальдера противостоит геометрический дух Файфа, мастера, который работает с плитами, профилями и тросами, не оставляя места случайности. Творчество Файфа – это страстный поиск языка, соответствующего запросам и устремлениям нашей эпохи.

Ионел Жиану

Из книги "Современная скульптура во Франции с 1950 года",
изд. "Arted", Париж, 1982 г.
перевод с французского

ИНСТИНКТ И МЕТАФИЗИКА

Шемякин относится к типу художников (подобных выпадает на поколение не больше двух-трех), которые прямо уходят в легенду. Они так ошеломляют неистовством красок и чарованием форм, что не дают задуматься, в какой мере являются еще и мыслителями. С Шемякиным случай особый: ни одно из его творений настолько не имеет отношения к действительности, что в своем совершенстве абстрагируется от понятий сказочности или лиризма. Он постоянно переносит в царство, которое все равно недоступно, будь там кое-что и понятно. И если перед нами предстанет клоунская маска, бутылка или яблоко, мы постоянно убеждаемся, что этот клоун неземной, бутылка иллюзорна, а яблоко вовсе не созрело на яблоне: тайна их облекает, а, может быть, некий ирреальный объект просит,, чтобы дали ему название. А, может, это бесстрастная магия, управляющая превращением? Скорее всего, это порыв творца, стремящегося решить задачу в соответствии с продиктованной ему иррациональной необходимостью. И в этом нет ничего, что противоречило бы инстинкту. Жажда абсолюта или метафизики, властная и неодолимая, толкает творца переступить границы красоты.

Художник равнодушно отворачивается от красоты, ограничивая себя рисунком, который становится настолько самодовлеющим, что достигает глубин постижения магических знаков, несущих в себе как напряженную спонтанность, импульсивность, так и настойчивое размышление. Он отказывается от блеска и пышности, от стремления прельстить глаз ради идеи сконцентрировать мысль на графизме, где берется в расчет лишь протяженность, лишенная профиля, контура, равновесия масс. Исполнение осуществляется без

физического расстояния между зрачком художника, его кистью и архитектурностью полотна. Здесь все дышит равновесием меж духом и рукой, памятью и пальцами и не нуждается в том, чтобы творец непременно отошел в другой конец мастерской, дабы удостовериться, правильное ли он выбрал расстояние. Перевоплощение осуществляется лишь при посредстве пера или карандаша. А у рожденного мира не находится даже и времени расспросить, насколько он вероятен. Он подчинен только единой воле творческого усилия создателя в момент напряженной судороги экстаза.

Что же такое эти рисунки? Скорее всего,интимный дневник творца. Его рука отвергает любые приказы, более того – она не слушает приказов мозга, ею управляющего, ибо может себе позволить управлять самим мозгом. Впрочем, это конечно же, видимость, так как механизм духовного восприятия, с одной стороны, и движение мускулов руки, с другой, – работают заодно. Порой рисунок предстает как овладенье предметом еще до того, как он осознан; он плод создания руки, некий порыв, материализованный и постигнутый, когда еле видимое становится видимым. Нетерпеливая рука торопится и заполняет кусок поверхности завитками, росчерками, значками без всяких обозначений. Слепое, бесцельное беспокойство длится, как вдруг им овладевает мозг, который в десятые доли секунды переплавляет смутное желание или просто каприз в законченную концепцию. Именно так: пробуждается мозг, которому рука сообщила мужество, и запрещает ей вытворять, что вздумается; это он отвечает за предложенное ею в полуслепоте, здесь кончается ее безответственность и начинается полная ответственность. Я хочу подчеркнуть, что Шемякин подчиняет импровизацию всеобъемлющему контролю рассудка, но это отнюдь не означает, что он отказывается от импровизации.

Благодаря заключенному в руке мастерству, рождается персонаж, который тут же фиксируется мозгом, уже за него поручившимся: той самой дисциплиной, которая предается мечтам и принимает эстетические формулировки... до момента, пока возможно оправдать малейшую черточку указанного персонажа. Созидание экстатично, его толкование, в принципе, противоположно холодной воле анализа. Но если б не существовало постоянной связи между моментом чуда и рациональным его обоснованием, все обратилось бы в хаос. На деле же никогда не наблюдается ни беспорядочности, ни злоупотребления доверием. Персонаж начинает жить собственной жизнью и обладает даром проявляться так, словно он уже был прототипом возникающего существа. Он присваивает себе некие лица, обрывки легенд, гнездящиеся в сознании привычки, но никогда не

совпадает с тем, что уже рождено до него. Персонаж остается потенцией постоянных метаморфоз, которые возглашаются с такой страстью, словно они и есть суть всего сущего. Того, что существовало, не воссоздают и никогда не имитируют — таков главный закон Шемякина, которому подчиняется его творчество.

Когда движенье преобладает над волей, надо его направить, и рисунок может сойти за сейсмологическую или кардиографическую кривую. Мало того — он способен вдруг изменить свою натуру и из абстрактного превратиться в конкретный. Ах, не верится ли в эдакое бродяжничество руки, обожающей свои зигзаги и шатанья? Но нет, вновь она овладевает собой, и рисунок выливается в моржа, тюленя или собаку на берегу — бесформенное обретает форму.

Память руки, если можно так выразиться, не только кинетична, но и кинематографична: накладываются один на другой различные планы, взаимопроникаются персонажи, смешиваются поверхности. Рисунок должен обладать чрезвычайной способностью совмещать в себе столкновения бесчисленных форм и времен, поверхностей и мгновений. Поразительно, что подобная его функция осуществляется волей порядка — порядка, порожденного ужасом перед хаосом.

Из рисунка в один прекрасный день может возникнуть полотно или скульптура. Он должен заставить себя застыть, свернуться, удовлетвориться бытием наброска ради будущего произведения. И тут рисунок не может себе позволить никаких уверток и снисходительности, ибо он начало творенья, которое сам вскоре породит и перед которым почтительно ретируется. В рисунке смутно просматриваются очертанья грядущего, а скульптор или архитектор определят, в каком направленье их развивать.

Рисунок порой только почерк, иными словами — алфавит языка, который вовсе не претендует на общедоступность. Рука создает как язык, так и образ; знак — идеограмма между миром латинским или арабским, где все обозначается без египетской стилизации и иконографии. В рисунке рука сочетает, примиряет понятия языка, и буквы, и знака, куда птица может просунуть клюв, а рыба плавник.

Рисунок бывает и подписью, когда рука, не желая больше служить посредницей, отказывается от своего обличья. Пускай дадут ей возможность не выражать ничего, кроме собственной сущности, ритма и физических особенностей, благодаря которым она не похожа ни на какую другую руку в мире. Она кричит о праве (не постоянно — разочек!) быть собственным пределом и границей. Рука не изображает и не представляет ничего — она обозначает.



Из иллюстраций к рассказам Юрия Мамлеева, б./см.техника,1976

У этого интимного дневника претензии наивысшие: здесь космос сопрягает психологию с психоанализом, импровизация оживляет мысль самую дерзкую, настроенья сменяют друг друга и становятся борьбой врукопашную с миром, культурой и опьяненьем открытия. Шемякину нечего бояться мира реального или воображаемого, человеческого или божественного – он в состоянии поведать сразу обо всем – невероятный, аналитичный, счастливый и истерзанный.

Ален Боске

статья из каталога выставки
Париж, январь 1978 г.
перевод с французского

СОДЕРЖАНИЕ



Александр Глезер родился в Баку в 1934 году. С 1952 года жил в Москве. Поэт, переводчик, журналист. В 1967 году начал собирать картины художников-нонконформистов. Один из организаторов выставки в Москве на открытом воздухе 15 сентября 1974 года, которую власти разгромили с помощью бульдозеров, поливальных машин и милиции. Поставленный КГБ перед альтернативой – эмиграция или осуждение за антисоветскую деятельность – в феврале 1975 года выехал из СССР. Большую часть своей коллекции переправил на Запад нелегальным путем и на ее основе создал в январе 1976 года Музей современного русского искусства в изгнании в Монжероне под Парижем, а затем, в 1980 году – и в США, в Джерси-Сити под Нью-Йорком. За десять лет организовал и принимал участие в организации свыше ста экспозиций неофициального русского искусства во Франции, США, Японии, Англии, Западной Германии, Канаде, Италии, Швейцарии.

В 1976 году основал издательство "Третья волна", которое за это время выпустило восемнадцать номеров одноименного альманаха литературы и искусства и более двадцати книг прозы, поэзии, воспоминаний и публицистики как авторов-эмигрантов, так и писателей и поэтов, живущих в СССР. С 1984 года – главный редактор журнала "Стрелец", ежемесячника литературы, искусства и общественно-политической мысли, который выходит в издательстве "Третья волна".

Статьи и интервью А. Глезера часто публикуются в газетах и журналах русского Зарубежья. Неоднократно выступал он и на страницах американской и европейской прессы.

А. Глезер – автор сборников стихов "Добрые снега", Москва, 1965 г., "Ностальгия", Париж, 1976 г., "Неверный март", Нью-Йорк, 1980 г. и документальной книги "Искусство под бульдозером", Лондон, 1976 г. Им вместе с И. Голомштоком написана книга "Неофициальное искусство из СССР", которая была издана по-английски в Лондоне, 1976 г. и переиздана в Нью-Йорке, 1978 г. Книга мемуаров А. Глезера вышла на русском языке в Париже, 1978 г. и по-немецки в Западном Берлине, 1982 г.